

ENTREVISTA A JOSÉ MARÍA MERINO  
Francisca Noguerol (Universidad de Salamanca)

\*Texto aparecido en *Revista de la Academia Norteamericana de la Lengua Española (RANLE)*, 2013, vol. 2, nº 4, pp. 402-446. ISSN: 2167-0684.

P.-Antes de nada, José María, mil gracias por atenderme para una experiencia tan intensa y exigente como la elaboración de una entrevista en profundidad sobre tu persona y obra. Así, sin más preámbulos, comienzo a interrogarte. Naciste en 1941 en La Coruña, como consecuencia del exilio obligado de tu padre –por sus ideas republicanas- de vuestras originarias tierras de León. ¿Atribuirías en parte tu interés por la fantasía a estos años iniciales en Galicia, tierra de “meigas” y de autores de lo maravilloso tan destacados como Wenceslao Fernández Flórez, Álvaro Cunqueiro o el Gonzalo Torrente Ballester en *La saga/fuga de J.B?*

R.-Vamos por partes. Mi padre escapa de León a Galicia al principio de la Guerra Civil y en La Coruña, tras muchas peripecias, conoce a mi madre, de familia gallega... Mi abuela materna –mi abuelo había muerto antes de nacer yo- era una campesina que hablaba solamente gallego y cuando estaba con ella, generalmente en verano y muy niño, aparte de hablarme de aparecidos, rezar oraciones raras en las tormentas para prevenir los rayos y llevarme a una meiga cuando tuve unas extrañas erupciones en la piel –por cierto, la meiga me curó a base de pintar la cruz rúnica sobre las erupciones con un palo carbonizado de higuera, que conservé durante muchos años admirado de sus poderes mágicos- me contaba algunas historias curiosas que me hacían ver la realidad desde una perspectiva peculiar; pero mi abuelo leonés, que había construido en las afueras de León lo que hoy llamaríamos un “hotelito con encanto”, para decirme que el Camino de Santiago pasaba por delante de su casa no me señalaba la carretera, sino la Vía Láctea... y también escuché de su boca historias sorprendentes en ciertas reuniones familiares, nocturnas y festivas.

Sin embargo, aparte de todos los cuentos orales más o menos maravillosos que escuché en mi niñez, mi estímulo de la imaginación fantástica vino también a través de la palabra escrita. Mi padre tenía una biblioteca estimable, yo fui un lector precoz, y en la biblioteca familiar descubrí algunos cuentos de Hoffmann –me impresionó *Cascanueces* y *el Rey de los ratones*, y creo que mi gusto por la interferencia de sueño y vigilia proviene de esa lectura primeriza-, devoraba *Las mil y una noches* – en una versión primero reducida, y luego en la de Blasco Ibáñez- o los cuentos de Musas Lejanas, de la Revista de Occidente, y los de la serie folklórica de Araluce.

A Edgar Allan Poe lo descubrí a los once o doce años. La víspera del Día de los Difuntos, mi padre me hacía leer para la familia *El monte de las ánimas*, de Gustavo Adolfo Bécquer, de quien me encantaban todas las leyendas. De modo que ya en la infancia y primera adolescencia estaba muy impregnado del mundo fantástico: por ejemplo, me gustaba tanto la mitología griega, que sus dioses me parecían mucho más estimulantes que el panorama metafísico que se me obligaba a venerar en el colegio. De adolescente también descubrí a Wenceslao Fernández Flórez: me entusiasmó

*El bosque animado*... Sin embargo, la obra de Álvaro Cunqueiro empecé a conocerla cuando fui a estudiar a Madrid, a los 15 años: compré *Merlín y familia* en un saldo de libros de Galerías Preciados, y debía de costar muy poco, porque yo andaba muy escaso de dinero. Torrente Ballester pertenece al mundo de mis lecturas adultas: leí por primera vez *La saga-fuga de J.B.* en 1972, cuando se publicó. O sea, que en mi inclinación hacia lo fantástico hay ciertos elementos que pueden tener que ver con la experiencia oral, pero lo más estructurado proviene de la afición lectora.

P.-¿Te sientes cercano a estas poéticas de la imaginación, generalmente olvidadas por la crítica durante años, pero cuya existencia tú te has encargado de destacar cuando este posicionamiento resultaba excepcional?

R.- En cierta ocasión he recordado que don Ramón Menéndez Pidal, a mi juicio equivocadamente, atribuyó a la cultura española una natural propensión a lo “realista”, con exclusión, eso sí, de “el occidente leonés y Galicia”. Sin embargo, creo que en la erradicación de lo fantástico de la cultura española tuvieron mucho que ver la Iglesia y la represión inquisitorial. Al fin y al cabo, los libros de caballerías, cargados de elementos fantásticos, son españoles, y me gusta recordar que un cuento del *Libro de don Patronio y el Conde Lucanor*, “De lo que le aconteció a don Illán mago de Toledo, con el deán de Santiago”, influyó en varias piezas de Jorge Luis Borges, que hizo del cuento una hermosa versión con el título “El mago postergado”.

Libros de tema fantástico, mítico o maravilloso tan inocentes como *Jardín de flores curiosas*, de Antonio de Torquemada, o *Silva de varia lección*, de Pedro de Mexía, estuvieron proscritos por la Santa Inquisición. Lo fantástico competía en cierto modo con lo sobrenatural, y la Iglesia, que consiguió prohibir la edición de cualquier clase de novelas en varias ocasiones, le tenía particular inquina. Ese aborrecimiento, barnizado de menosprecio, pasó a lo que pudiéramos llamar la cultura no clerical y hasta al mundo universitario. Es significativo que en el siglo XIX, autores como Galdós o Clarín, cuando escriben un cuento fantástico, no se lo toman en serio, como si se sintiesen incómodos con ello.

No hace mucho, acaso a partir de la transición democrática, en España se ha comenzado a estudiar lo fantástico en la universidad como aspecto respetable de la ficción literaria, y con la crítica ha pasado algo parecido. Lo curioso es que hay autores que han gozado de un culto especial en esos ambientes -Kafka, Borges o Cortázar- como si sus características estéticas no estuviesen plenamente marcadas por lo fantástico. Pero hemos vivido y vivimos en un ambiente intelectual lleno de contradicciones e incoherencias. Desde luego para mí, que soy un lector abierto a toda la literatura de calidad, por encima de etiquetas y clasificaciones, lo relacionado con lo fantástico me interesa especialmente, porque en él se encuentra cierta sombra incuestionable de lo que llamamos la realidad y una presencia del Mal, por ejemplo, que no es necesario explicar metafísicamente y que adquiere particular fuerza y vigencia.

P.-Eres conocido por haber recuperado la tradición de los *filandones*, esas reuniones nocturnas típicamente leonesas en las que se contaban cuentos y leyendas mientras se hilaba o se hacían otros trabajos ¿En tu juventud tuviste oportunidad de asistir a muchos de estos antecedentes del “cuentacuentos” actual?

R.-En el mundo campesino leonés, donde la institución tuvo varias denominaciones –hilandorio, hilandoiro, hilas...-se llamaba filandón a la reunión invernada y vecinal, nocturna, en que las mujeres hilaban –hilare, filare...- , los hombres arreglaban objetos o hacían madreñas –calzado de madera- y se contaban cuentos, se evocaban historias, se recitaban romances... La institución, como ocasión para contar, no estaba lejos de las reuniones que evoca Gogol en sus *Veladas en Dikanka*, o a las que recuerda Henry James en *Otra vuelta de tuerca*. Con el tiempo, la televisión ha venido a sustituir a todos los filandones posibles. Yo no llegué a conocer aquellos filandones rurales de rucas y madreñas, pero, como dije antes, en casa de mi abuelo leonés había la costumbre de reunirse ciertas noches, vísperas de festivos, y la gente narraba historias, algunas para mí inolvidables...

En el año 1983, el cineasta Chema Martín Sarmiento dirigió una película titulada *El filandón*, en la que se ponían en escena cuentos de varios escritores: Luis Mateo Díez, Julio Llamazares, Antonio Pereira, Pedro Trapiello y yo mismo. El hilo de la película es una reunión de los propios escritores, que nos hemos reunido en una vieja ermita para contarle nuestros cuentos a San Pelayo y prevenir de ese modo una catástrofe. Muchos años después, cuando Juan Pedro Aparicio estaba de director del Instituto Cervantes en Londres, surgió una colaboración con el *Hay-On-Way Festival*, que empezaba a organizarse en Segovia, y Juan Pedro Aparicio, Luis Mateo Díez y yo mismo, acompañados aquella vez por el recientemente fallecido Antonio Pereira, hicimos nuestro primer “filandón”. Tuvo tanto éxito, que el *Hay Festival* nos invitó a repetirlo en Cartagena de Indias y en Gales, que es donde radica. Luego lo hemos hecho en muchas ciudades españolas, en la Feria del Libro de Guadalajara, México –dos veces-, en Cuba, en la biblioteca pública del Bronx, Nueva York, y en Bath, Belgrado, Berlín, Bremen, Hamburgo, Lisboa...

Nosotros lo llamamos “filandón postmoderno”, porque aunque en él charlamos y contamos algún cuento popular y hasta recitamos algún romance, el núcleo de nuestra intervención lo constituye la lectura de minicuentos de nuestra cosecha, estrictamente contemporáneos, alejados de cualquier costumbrismo. O sea, que hemos recuperado el espíritu de aquellas veladas, la reunión para escuchar historias de viva voz, pero el contenido no tiene como objetivo recordar narraciones populares. Pero lo más parecido a los filandones clásicos que yo conocí, fueron aquellas reuniones en casa de mi abuelo leonés de las que hablaba antes.

P.-¿Fue allí donde se te despertó el interés por las consejas populares, que te llevaron a publicar *Leyendas españolas de todos los tiempos*, *Una memoria soñada*?

R.-Pues ciertamente allí escuché unas cuantas leyendas que nunca he olvidado: la del topo gigante que los árabes enviaban bajo tierra para destruir los cimientos de la catedral de León, o la del lugar exacto en el que había estado preso don Francisco de Quevedo en el convento de San Marcos, o la de la mágica construcción del acueducto de Segovia, contada por mi padre, que había hecho el servicio militar en aquella ciudad, o algunas de peregrinos por el Camino de Santiago, y bastantes relacionadas con el mundo caballeresco que tenían como escenario lugares cercanos a León: la de la Dama de Arintero, una mujer que había luchado en la guerra entre Isabel la Católica y su sobrina disfrazada de hombre, por ejemplo, o la de Bernardo del Carpio, el héroe que hizo tantas hazañas por sacar a su padre de la prisión sin conseguirlo, o la del Paso Honroso de don Suero de Quiñones. Y ahora recuerdo que mi abuela gallega me había contado la de la Santa Compañía, que me ponía los pelos de punta, o la de la coruñesa Torre que edificó el mismísimo Hércules sobre un monstruo al que había vencido.

A mí me gusta decir que la Historia miente muy a menudo, falsifica la verdad, la realidad, pero que la leyenda no miente nunca, es una forma poética, “soñada” de encarar la realidad. Ese libro fue un encargo que acepté gustosísimo por esa antigua afición mía a lo legendario, e hice un esfuerzo, más que por recoger todas las leyendas españolas -lo que sería imposible-, por narrar algunas y establecer una clasificación: de fundaciones, caudillos y pérdidas; de hazañas y maravillas de reyes, reinas, damas y caballeros; de agravios, traiciones, venganzas, simulacros y castigos; de amores y desamores; de parajes –montañas, calles, islas, lagos, pueblos sumergidos, despoblados, fuentes- con sus posibles habitantes mágicos; de milagros y vírgenes benditas; de diablos, brujas, errantes, malditos y fantasmas; de culebras, dragones y estirpes asombrosas; de talismanes, tesoros y palacios subterráneos; de Indias, de bandoleros, de soñadores. En fin, que me propuse que, al menos, algunas de las leyendas de todos los posibles tipos existentes en España quedasen recogidas en mi antología.

P.-En la recopilación citada asombran por su carácter espeluznante y la crueldad de sus tramas muchos de los textos antologados. ¿Querías con ello sacar “del Hades”, como dice la argentina Luisa Valenzuela en relación a “los cuentos de hadas”, los textos y presentarlos tal y como fueron concebidos en un principio, con toda su carga subversiva y siniestra?

R.-Es que en el acervo de lo legendario español hay leyendas muy crueles, y no quise edulcorarlas. *Los siete infantes de Lara*, *La campana de Huesca*, *La noche toledana*, *La historia del abad don Juan de Montemayor*... chorrean sangre y hay que aceptarlo, aunque en el campo de las leyendas ha habido mucha manipulación. Por ejemplo, investigando en la Biblioteca Nacional de Madrid descubrí que en el siglo XIX hubo una actividad muy común encaminada a dulcificar -y hasta sustituir por otras- muchas leyendas tradicionales que acaso “deshonraban” la memoria local. Por ejemplo, unas brujas especialmente espantosas que encontré fueron las extremeñas, pero gracias a un libro -que tuve que consultar en microfichas, pues estaba muy deteriorado- de un médico extremeño de mediados del XIX, porque luego esas leyendas desaparecieron de los textos escritos,

sustituidas por historias de amores y enredos cortesanos y caballerescos y otras de parecido jaez, que pretendían enaltecer una supuesta hidalguía ancestral, eliminando ciertos aspectos que acaso podían dar una imagen basta, o tosca, de la realidad local.

En otros casos, como en la leyenda de Don Rodrigo y la pérdida de España, o en la de los amantes de Teruel, me empeñé en reencontrar la lógica de la leyenda originaria, y creo que el resultado es bastante fiel a lo que debieron de ser tales leyendas en su momento áureo. Desgraciadamente en España, por las causas que ya he apuntado antes, el menosprecio hacia lo popular, hacia la narración oral, “las consejas de mujercillas”, ha hecho oscurecer y hasta desaparecer un riquísimo patrimonio. No pudo brotar entre nosotros, como hubiera sido obligado, el interés por la memoria popular que el Romanticismo suscitó en otras partes. Aunque hemos tenido y tenemos gente admirable empeñada en recuperar esa memoria, no deja de ser significativo que, en el primer tercio del siglo XX, los mayores interesados en el asunto fuesen dos norteamericanos, Aurelio Espinosa padre e hijo -de antigua estirpe española, eso sí, pues al parecer descendían de alguien entre la gente de Hernán Cortés que fue enviada a la actual Arizona-, quienes vinieron a España bajo los auspicios de la Institución Libre de Enseñanza para investigar nuestro patrimonio de narrativa oral.

P.-En este sentido ¿qué papel atribuyes a la oralidad en la literatura y, concretamente, qué rol juega en tu escritura?

R.- Creo que oralidad y escritura son dos campos que formalmente no tienen nada que ver, salvo en la construcción de una voz. La narrativa oral tiene una autoría anónima, colectiva, plantea sus tramas desde referencias inconcretas en el espacio y en el tiempo, suele ofrecer personajes arquetípicos –el leñador, la molinera, el rey, el pescador, el príncipe, “un viejo”, “una niña”...- e incluso, obedeciendo por lo general a tramas fijas, va cambiando el desarrollo del relato según cada narrador, tiene una forma de expresión variable, y es ese narrador particular, hombre o mujer, quien le presta una voz peculiar, marcada por distintas formas de naturalidad, expresividad y capacidad comunicativa.

En cambio, la escritura cuenta con un autor determinado, tramas que transcurren en tiempos y espacios concretos, personajes similares a los humanos que conocemos, con matices y contradicciones, y sobre todo, en la escritura trama y forma son una sola cosa y, además, materializada, fija. El narrador oral puede hacer gestos, enfatizar de otra manera, oscurecer o aclarar la voz, introducir silencios, pero el escritor tiene que suscitar todo eso mediante la escritura. Aunque la escritura pretenda a veces interpretar la expresión oral, creo que ello siempre resulta un simulacro.

Pero es cierto que la oralidad es una referencia profunda de la literatura: en el propio Quijote, ese narrador que está dentro de la obra y que interviene tantas veces en ella –y que inaugura en la narrativa un narrador tan moderno que no ha sido superado- comienza dirigiéndose a nosotros, hablándonos, desde el primer momento: *Desocupado lector, sin juramento me podrás creer, etc...* Acaso siempre en la literatura permanezca una nostalgia de la oralidad previa a la invención de la escritura, un subconsciente revivir la manera digamos “natural” de expresión de

invenciones que durante tantos siglos y milenios tuvo el *homo sapiens*... En cualquier caso, en todas mis novelas y cuentos he pretendido crear una voz, y en este campo he experimentado mucho, incluso utilizando la segunda persona. Y también es verdad que en algún cuento he pretendido reconstruir esa oralidad tan escurridiza.

P.-Creo que este hecho se encuentra muy ligado a lo atractivas que resultan tus intervenciones ante al público, ya sea como conferenciante o lector de tus propios textos. ¿Cuidas mucho el aspecto de “histrión” que debe llevar a cabo, en la mayoría de los casos, el buen orador?

R.-Se agradece el cumplido... Con el tiempo he adquirido cierta destreza para expresarme oralmente, pero ha sido a costa de vencer una timidez casi enfermiza que, por ejemplo, cuando me dieron mi primer premio literario, allá en 1976, me impidió prácticamente hablar en público al recibirlo, de modo que me propuse salvar aquella incapacidad, y para ello tuve que revisar y fortalecer mi capacidad interpretativa y retórica. Además, me propuse no leer jamás una conferencia, a no ser que fuese absolutamente necesario –como el discurso de entrada en la RAE, por ejemplo- para tener que ejercitar continuamente esa habilidad verbal de la que carecía. Aunque en esto de la habilidad oratoria lo fundamental no está tanto en la riqueza de la expresión cuanto en el estímulo de la comunicación, pues los mejores narradores orales que he conocido, como Carlos Casares o Antonio Pereira, no es que tuviesen un poder expresivo extraordinario, sino que conseguían una fácil conexión con la audiencia gracias sobre todo a la fascinadora espontaneidad con que transmitían sus historias.

P.-En otro orden de cosas ¿qué aspectos más relevantes destacarías de tu infancia en la posguerra española, descrita con maestría en tu libro de memorias *Intramuros* (1999) y que en tus textos es retratada con matices tan grises y sórdidos como, paradójicamente, cargados de lirismo? Estoy pensando, en este sentido, en relatos de *Cuentos de los días raros* como “Sinara, cúpulas malvas”, “Maniobras nocturnas”, “El viaje secreto” o “La hija del Diablo”.

R.-Es un tópico que la infancia es una patria profunda a lo largo de toda nuestra vida, y que en ella se encuentran las raíces de muchas de nuestras estructuras vitales, para lo bueno y para lo malo. Yo sabía que vivía en una época muy tenebrosa por la falta de libertad y el miedo a la autoridad inclemente, porque mis padres, con toda la discreción del mundo, me contaban las cosas que habían vivido en la Guerra Civil y su aborrecimiento del franquismo. Yo tenía un secreto... Sin embargo, por las contradicciones de la época, estudiaba en un colegio religioso, aunque de lo más liberal que entonces había en el panorama, el de los hermanos maristas. Vivía en una ciudad pequeña pero con elementos de diversión como el cine, con una buena biblioteca en casa. El cine y los libros me hacían vivir otras vidas más plenas.

También creo que la escasez de cosas en aquellos tiempos nos hacía valorarlo mejor todo. Nunca pensé llegar a vivir en una época de despilfarro como esta, llena de cosas superfluas, donde tanto sobra, y tanto se tira, al

menos en la sociedad occidental. En mi niñez y adolescencia conocí tiempos mezquinos pero tengo la conciencia de vivir ahora tiempos estúpidos, en el sentido de convertirlo todo en mercancía que produzca mucho en poco tiempo. La adolescencia me hizo sentir de verdad las restricciones verdaderas de aquella vida, la autoridad indiscutible de unos cuantos fantoches, las casi inexistentes relaciones con las chicas, lo de los libros que estaban en el *Index Librorum Prohibitorum*, la sombra continua del pecado.

Sin embargo, tenía cercano el mundo rural, un mundo que entonces se mantenía tal como era desde la época prerromana, cargado de una extraña y elemental espontaneidad, y también estaba próximo a una naturaleza muy bella, ríos, bosques, montañas, esos “espacios naturales” por los que siento predilección. Como soy curioso, y creo que la curiosidad es uno de los instrumentos fundamentales del escritor, también tuve la fortuna de conocer tipos, campesinos o capitalinos, con personalidad para despertar mi imaginario.

P.-Sé del cariño especial que profesas a León, de la que eres hijo adoptivo. ¿Podrías hablarnos un poco de su indudable atractivo –que sabes comparto plenamente contigo- frente a otras comunidades españolas?

R.-Me gusta decir que de niño y muchacho tenía la conciencia de vivir en una ciudad que había sido muy importante mil años antes, y que de ello daban testimonio sus monumentos arquitectónicos, pero que desde entonces no había sucedido allí nada relevante, salvo la presencia, una vez al año, del circo Americano y de la vuelta ciclista a España. Naturalmente que quiero a esa ciudad, a esa provincia, pero yo soy radicalmente antinacionalista, aborrezco profundamente cualquier nacionalismo, porque me parece antihumano e imbécil: soy internacionalista, si se puede seguir usando tal término.

Sin embargo, siento cómo se ha perdido la memoria de lo que representó León históricamente, algo valiosísimo, pues ya de niño mi padre me contaba que allí se habían celebrado las primeras Cortes de Europa, en 1188, no lo olvido, antes que en Inglaterra, y que nuestra ciudad representaba el nacimiento de la democracia moderna, cosa que solo ha tenido cierta resonancia cuando lo ha dicho un inglés, el profesor Keane, en un libro reciente. Pero cuando hace un par de años se conmemoró el nacimiento del Reino de León, tan significativo de muchas cosas dignas de memoria histórica saludable, el asunto pasó inadvertido en España y casi hasta en León, que por otra parte, con la democracia de 1978, pese a su indiscutible personalidad histórica, no ha merecido protagonizar ni una modesta autonomía... aunque eso acaso haya sido positivo desde la perspectiva general, para no aumentar el derroche, la malversación de fondos y el taifismo que ha traído consigo nuestra actual estructura territorial.

P.-En la adolescencia debiste marcharte a Madrid para estudiar. ¿Cómo fue la llegada a la gran ciudad?

R.-Me fui a Madrid a estudiar Derecho, viví al principio en un colegio mayor donde hice buenos amigos –allí conocí a Álvaro Pombo y a

José Antonio Marina, por ejemplo- y luego en pensiones pintorescas –de ellas han salido temas para algunos de mis cuentos- y descubrí una “gran ciudad” muy peculiar, porque Madrid entonces tenía aires de capital de provincias, aunque enorme... Me acostumbré a Madrid, y aunque ahora es una ciudad cosmopolita, y con muchos inmigrantes, creo que conserva algo de lo que fue, una ciudad señalada por la vida de cada barrio, y sobre todo una ciudad donde los madrileños no te dicen que lo son, no te echan en cara “ser de fuera”, donde cualquier forastero es aceptado naturalmente. Me gusta decir que Madrid es una pequeña “Gran manzana” con sentido natural de la hospitalidad, y eso lo percibí desde el principio.

P.-Estudiaste Leyes, como tantos jóvenes de tu generación, siguiendo seguramente los pasos de tu padre. ¿Te gustó la carrera? ¿Te sirvió en algún aspecto de tu vida posteriormente?

R.-Derecho “tenía muchas salidas”, como entonces se decía. La hice siguiendo los pasos de mi padre, efectivamente, pero luego comprendí que era la carrera ideal para compatibilizarla con muchas otras cosas. Dedicaba al estudio una pequeña parte de mi tiempo, ya que la mayor la consumían las lecturas, los cine-clubs y el teatro -durante un tiempo hasta fui actor-.

Aunque durante el bachillerato había leído mucho, sobre todo el siglo XIX, de Dickens a Galdós, la Pardo Bazán y *Clarín* pasando por Balzac y todos los rusos, y bastantes clásicos del Siglo de Oro, y a Baroja, a Valle Inclán, a Wenceslao Fernández Flórez o a García Lorca, entonces empecé a descubrir nuevos autores, el siglo XVIII, Thomas Mann, Hemingway, Faulkner, James Joyce, Jean Paul Sartre, Albert Camus, los franceses del *nouveau roman*, los italianos de la posguerra, la generación española de los cincuenta –Aldecoa, Fernández Santos, Medardo Fraile...-, Carmen Laforet, Juan Benet, los autores del *boom* latinoamericano, poetas como Whitman, Prévert, Neruda, Cernuda, Miguel Hernández o Blas de Otero. También descubrí un género que admiré mucho y admiro todavía, el de la ficción científica o SF, con tantos maestros como Asimov, Clarke, Brown, Dick, Ballard...

Y no hablemos de cine: redescubrí a un autor que me sigue encantando –aunque entonces la progresía lo veía como muy sospechoso- que es John Ford, y me encontré con la *nouvelle vague* y con la maravillosa comedia italiana de los 60, por lo menos. En cuanto al teatro, asistía a la *claque* de todos los estrenos y recuerdo vivamente mi participación como actor en un montaje pintoresco de *Esperando a Godot*. Por otra parte, empecé a tener cierta experiencia con las chicas; es decir, se amplió extraordinariamente mi campo de conocimientos...

No fui un estudiante digno de emulación, pero al fin terminé la carrera. Y claro que me sirvió: al terminarla hice unas oposiciones a un cuerpo general de funcionarios que me permitiría casarme, escribir y descubrir América, por ejemplo.

P.-Eran tiempos revueltos, en los que los jóvenes vivieron un claro proceso de concienciación antifranquista tanto dentro como fuera de las aulas. ¿Cómo se desarrolló este periodo para ti?



R.-Pues como era lógico en el hijo de un socialista subrepticio, aunque yo me incliné por ideologías más radicales –además, los socialistas no estaban presentes entonces en el mundo clandestino de mi universidad-, convencido de la necesidad de luchar contra el franquismo, por un lado, de mejorar las condiciones sociales del mundo, por otro, y de que todo lo mal que se hablaba de la Unión Soviética era pura propaganda embustera.

Sin embargo, aunque yo ya estaba muy influido por el existencialismo sartriano, me costó cierto tiempo recuperar la lucidez y el sentido común, pero no me arrepiento de mis fervores de entonces, porque me permitieron vivir esa experiencia tan cegadora e irracional que es la de la Fe, con mayúsculas. Y todavía la viví, recién graduado, como activista que salía por las noches a “sembrar” de panfletos algunos puntos de la ciudad y escribir en los muros modestas pintadas; es decir, como operario de una trama en la que paradójicamente había clases: los que organizaban y decidían, los “intelectuales”, que se quedaban en casa, y los que salíamos a la calle, a trabajar.

Lo que sí me enorgullece era que nuestra arma era solamente la multicopista, porque siempre he rechazado eso de la “lucha armada”. Con los años, al recordar aquellos tiempos, algún amigo ha dicho, jocosamente, que lo nuestro era “leer mucho, estudiar poco, y hacer la revolución”... Por cierto, recuerdo que en ese período tuve que llevar a escondidas mi inclinación hacia lo fantástico, que parecía corresponderse poco con el “compromiso” que se le exigía a un progresista.

P.-Posteriormente, tu actividad laboral tuvo que ver, en muchos casos, con la colaboración en proyectos de la UNESCO para América Latina. ¿Fue este hecho el que te llevó a sentir un temprano interés por los países transoceánicos, hecho que se refleja tan bien en tu literatura?

R.-Cuando me hice funcionario, elegí como destino el Ministerio de Educación, porque siempre he creído, pese a quien pese, que en la educación está el fundamento de una sociedad mejor. Aquello me permitió conocer a gente de UNESCO, a raíz de haber participado en un seminario sobre Administración de la Educación en Caracas. Aquel primer contacto con el mundo americano hispano-parlante me sorprendió extraordinariamente, acaso porque en él encontré ese *unheimlich*, lo familiar extraño, lo “siniestro”, de que hablaba Sigmund Freud. Mi lengua con otras resonancias; una realidad, una atmósfera, que recordaba vagamente la mía pero que era muy diferente.

Aquel primer contacto despertó en mí un gran interés por lo propio de aquellos países, y a partir de entonces colaboré con UNESCO, como consultor, en varias ocasiones y durante algunos años. Al principio, la sede de la organización que se ocupaba de Centroamérica y Panamá estaba en Guatemala, luego se trasladó a San José de Costa Rica. En aquellos años no solo conocí todos los países del área, sino también México. A partir de mi primer encuentro comencé a interesarme por la historia de aquellos mundos, por el pasado precolombino -un mundo mítico que satisface también mi interés por lo legendario- y comencé a leer a los cronistas de Indias. Mi experiencia americana ha sido decisiva en mi vida, y desde entonces

América ha ido apareciendo en casi todas mis novelas, como una especie de “doble”.

P.-Me consta que has viajado a muchos de estos países, y que has sabido vivir la experiencia con plenitud. ¿Qué podrías decirme de estos periplos por los espacios del español?

R.-En efecto, a partir de entonces he viajado a Colombia, Puerto Rico, Cuba, Perú, Argentina, Chile... lo que tiene que ver mucho con mi gusto por esos aspectos de la lengua –antes de ser académico- y del mito. En una ocasión, viajando por el canal del Tortuguero, en Costa Rica –un viaje que me serviría de referencia para mi novela *La orilla oscura*- tuve una charla con una anciana en un bohío que fue para mí una auténtica revelación, una iluminación. Lo he contado en un artículo que me pidieron en cierto periódico con ocasión de alguna celebración hispanoamericana, y que titulé “La lengua de todas las melodías”.

De repente me sorprendieron ciertas facetas de su lengua, porque siendo la mía tenía una riqueza léxica particular, mostraba palabras para mí castizas, y hasta arcaicas –me trataba de *vos*- junto a otros vocablos cuyo sentido tenía que adivinar –llamaba *lagartos* a los pequeños caimanes- igual que me atraía la música con que hacía resonar su discurso, los tonos diversos, el modo de pronunciar las erres, las cadencias del fraseo... Voy a leer algún párrafo de aquel artículo, aunque me extienda un poco, porque creo que define bien lo que quiero decir:

Con los años he recorrido muchos lugares de Iberoamérica, del norte, del centro y del sur, he vuelto a tener largas y gustosas conversaciones con hablantes populares, he seguido leyendo la literatura, llena por lo común de vitalidad imaginativa y verbal, que se escribe en muchos de esos países, y me sigue asombrando, con el deleite de compartir lo más hondo de ese patrimonio, la variedad de registros melódicos y la riqueza de los vocabularios. Los hispanohablantes nunca seremos capaces de abarcar todas las músicas de nuestro idioma, ni todo el léxico que lo enriquece. La fragmentación comunitaria ha favorecido la existencia de muchos reductos regionales, y en ellos surgen espacios verbales donde la intimidad, la familiaridad, ofrecen nuevos registros de un, al parecer, infinito panorama de modulaciones lingüísticas. Es una fecunda historia de hibridaciones, que han ido haciendo nacer nuevos retoños sobre el tronco firme de unas estructuras compartidas por todos. Por eso me gusta referirme a las melodías y los frutos de nuestra lengua. Hoy ya nadie puede presumir de hablar eso que antes se llamaba *el mejor español*, porque el mejor español, ya convertido en polifónico, está disperso por el ancho mundo.

P.-Tu afición al viaje te llevó a escribir junto a Juan Pedro Aparicio el libro *Los caminos del Esla* (1980), y se encuentra asimismo en la base de la búsqueda de muchos de tus personajes. ¿Consideras la vida plena como una experiencia fundamentalmente relacionada con el nomadismo?

R.-Recuerdo con especial afecto aquel viaje a lo largo del río Esla - un río venerable, los astures prerromanos lo llamaban Ástura- que hicimos Juan Pedro Aparicio y yo para reencontrar espacios que tenían que ver con nuestras respectivas familias, así como ciertas raíces culturales. A mí el

viaje, que estuvo lleno de peripecias agradables, me dio la idea embrionaria para la novela *El caldero de oro*, porque en uno de los lugares que visitamos me contaron la leyenda de un caldero de oro que habría encontrado en el monte un boticario.

Desde entonces he viajado a muchos lugares, e incluso he visitado espacios de mis lecturas de juventud – los Alpes de Heidi, el Misisipí de Tom Sawyer y Huckleberry Finn, la estepa pobre que recorrió Miguel Strogoff, el San Petersburgo de Raskolnikov, los parajes de las hermanas Brönte, el París de Balzac, la Nueva York de tantos escritores... Estoy convencido de aquello que decía don Miguel de Cervantes, que el conocer tierras y gentes “hace a los hombres discretos”, y creo que no tendríamos en el mundo tantos nacionalismos cerriles y fundamentalismos asesinos si la gente viajase más –claro que la Fe puede embotarlo todo-.

El viaje siempre supone la doble experiencia de la aventura exterior y del enriquecimiento interior, y en sí mismo presenta ese movimiento, esa mudanza, que está en la sustancia misma de la narrativa. Ahora bien, yo no soy capaz de imaginarme una vida de continuo viajero, porque otro de mis placeres, en mi relación con el viaje, es el regreso: necesito un asentamiento fijo a donde volver. Además, con los años he ido adquiriendo compromisos que no me permiten la alegre y total libertad.

P.-Has desarrollado una carrera plural y extensa, comenzada en el terreno de la poesía pero pronto marcada por la narrativa –novela, cuento, libro de viajes, ensayo, memorias, microrrelato, misceláneas cercanas al *libro-arte*...-¿Hay algún género en el que te sientas especialmente cómodo?

R.-La poesía fue para mí un ajuste de cuentas psicológico y sentimental con mis años adolescentes y jóvenes y un taller para aprender a valorar cada palabra, para sentir la concisión como una obligación casi moral. Como era un poeta muy narrativo, ya que mis poemas tenían cierto aire de balada, pasé naturalmente a la narrativa. Escribí primero cuentos – conservo un libro rigurosamente inédito que escribí a los 19 años que se titula *Tu propia manigua*- y luego ya me atreví a escribir una novela, *Novela de Andrés Choz*.

A partir de *El caldero de oro* me propuse alternar la escritura de cuentos con la de novelas, entre otras cosas para salir de esa especie de inmersión profunda, hipnótica, que supone la escritura de un libro, mediante el cambio de registro. Mi colaboración periódica en la tristemente desaparecida *Revista de Libros* –que llegó a cumplir 180 números riquísimos en crítica y análisis de todo tipo de libros, cincuenta mil palabras por número, nada menos- me introdujo en el ensayo sobre temas literarios, y publiqué un libro con mis artículos titulado *Ficción continua*. Para mí el microrrelato, que me gusta llamar minicuento o nanocuento, fue un género “de llegada”, no de salida. Ya no soy capaz de escribir poesía, pero me encuentro cómodo en todos los demás géneros, y optar por uno o por otro depende de cómo me venga la idea: hay ideas, “iluminaciones” que llevan a un cuento o un minicuento, y otras en las que barrunto una novela...

P.-¿Cómo decides si una idea forma parte de un relato o de una minificción, por poner un ejemplo de dos categorías cercanas en las que destacas como reconocido maestro?

R.-Pues la verdad es que no puedo explicarlo. La iluminación de lo breve, sea cuento o minicuento, supone que lo veo completo, entero. A partir de ahí tengo que elegir el punto de vista, y hasta optar por otro final, pero ya sé de qué se compone todo el texto. No es como la novela, en la que necesito unos cuantos barruntos sólidos para meterme en ella y estimular su propias lógicas para desarrollarla. Pero diferenciar cuento y minicuento... Acaso en el minicuento los estímulos son más concretos, están más cercanos. Voy a poner un ejemplo. Una vez estaba dando una charla y, a la vista de lo que estaba diciendo y de ciertos aspectos de la mesa y de las botellas de agua que había encima se me ocurrió el minicuento siguiente, que he incluido en el *Libro de las horas contadas*:

### **AMOR DE CONFERENCIA**

Doy una charla sobre literatura y explico que cualquier cosa puede sugerirnos un cuento, y que es la mirada del escritor la que descubre esos indicios.

*-Si en lugar de ser yo quien les hablase fuese Hans Christian Andersen, seguro que encontraría el embrión de un cuento en las tres botellas de agua que hay sobre la mesa. Tanto mi presentadora como yo hemos abierto nuestras respectivas botellas, y ambas se han enamorado. Pero la botella que está ante el director de la venerable institución que nos acoge, celosa del súbito amor entre las otras dos, está dispuesta a dificultarlo.*

Sigo hablando, bebo de vez en cuando, hasta que descubro que mi botella, mediada, está cada vez más lejos de mi mano y más cerca de la de mi presentadora. Cuando empiezo a hablar del cuento literario, encuentro frente a mí la botella, ya abierta, del director. No hay duda de que en el ardor de la charla he manipulado inadvertidamente las botellas, y al buscar la mía para servirme otro vaso de agua, la diviso en el extremo de la mesa, pegada a la botella de mi presentadora. Ante ambas se alza la botella casi llena del director. Una sacudida inesperada del tablero las vuelca, y mi botella y la del director ruedan juntas, caen al suelo del estrado vertiendo el agua que todavía contienen, salpicándonos.

El incidente nos ha sorprendido a todos, y no me atrevo a decir que me parece que la única botella que permanece en pie sobre la mesa tiene un aspecto muy triste.

P.- Por cierto, creo que lo que te comento a continuación tiene que ver con tu natural curiosidad e imaginación sin barreras, claves en muchas de tus exploraciones literarias. Nunca despreciaste la escritura de textos destinados al público infantil y juvenil, tarea en la que has cosechado abundantes premios -*Premio Nacional de literatura infantil y juvenil* (1993), *Premio de la Fundación Germán Sánchez Ruipérez* (2009)- y que te honra frente a la frecuentemente prejuiciosa crítica literaria hacia este tramo de la población lectora. ¿Qué te aporta la escritura de textos para los más jóvenes?

R.-Escribí mi primera obra para jóvenes, *El oro de los sueños*, tras mi experiencia americana y mis lecturas de las crónicas de Indias. Mi editor me animaba a hacer una obra de ese tipo, pensé en mis lecturas juveniles de aventuras y quise también evocar ciertos aspectos de la Conquista y del mestizaje. Por cierto, es un libro del que se han vendido miles de ejemplares, pero yo sospecho que, a los 27 años de haberse publicado, los adolescentes de hoy ya no son capaces de descifrar su léxico ni de entenderlo muy bien. Acaso se ha convertido en un libro para adultos, al revés de lo que había sucedido con ciertos libros, como el *Robinson Crusoe*, cuando yo era joven. Aquel libro dio origen a una trilogía que acabé titulado *Las crónicas mestizas*.

Luego, un viaje de mi hija Ana en Interrail –que permite a los jóvenes recorrer libremente Europa en tren por un precio fijo- me dio la idea inicial para la novela *Los trenes del verano/No soy un libro*. El nacimiento de mi primera sobrina nieta me sugirió escribir *El cuaderno de hojas blancas*, un libro para niños que acabó integrándose también en una trilogía. Y por un encargo un poco rocambolesco, evocando las historias que mi padre me contaba sobre Francisco de Quevedo preso en el convento de San Marcos, escribí *Las antiparras del poeta burlón*. Es decir, que mi escritura para jóvenes y niños ha obedecido a razones puntuales, no es algo que haga habitualmente.

P.-¿Enfrentas estos libros con expectativas y recursos distintos a los empleados en relación a la literatura para adultos?

R.-No cabe duda que, al escribir para niños, se tiene que utilizar un léxico más accesible, cuidar de que la estructura no sea confusa... En mi caso, además, he huido de los edulcorantes y de las ejemplaridades, porque como joven lector no había libros que más aborreciese que los que tenían como motivo tramas ejemplares. Tom Sawyer, que era un mal estudiante, travieso, pícaro y casi antisocial, a la hora de la verdad se comporta como un héroe. Es una pena que los chicos de ahora, en lugar de leer a aquellos clásicos, tengan que leer tantas novelas “ejemplarizantes” y pretenciosas. En lo que toca a *Los trenes del verano/No soy un libro*, me permití juegos tipográficos y recursos formales consciente de una libertad que acaso no te permite el público adulto.

P.-¿Puedes comentar algo más de tus lecturas de niñez de clásicos como Verne, Stevenson, Kipling, Twain, el anónimo autor del Lazarillo o “Clarín”, así como de tu preferencia por la fórmula literaria del *bildungsroman*?

R.-Ya he contado que fue una experiencia personal, el contacto con el mundo americano, lo que inspiró la escritura de mi primer libro para jóvenes, pero qué duda cabe que los escritores que formaron el gusto lector de cada autor están siempre presentes de algún modo en su obra, a modo de dioses tutelares... Incluso en *El oro de los sueños* hay homenajes explícitos al *Quijote* o a *La isla del tesoro*. En cuanto a las “novelas de aprendizaje”, no había pensado que, efectivamente, casi todas las mías, aunque los protagonistas no sean gente joven ni estén caracterizadas por los centros de

enseñanza, están señaladas por cierto progresivo descubrimiento de aspectos de la propia personalidad. Puede que mis lecturas tempranas sigan gravitando sobre todo lo que escribo.

P.-En 1996, abandonaste tus otras tareas para dedicarte exclusivamente a la escritura. ¿Fue ése el año en el que sentiste con especial fuerza la llamada de la vocación literaria o tu decisión tuvo que ver con otros factores?

R.-En realidad fue por razones más prosaicas, el cumplimiento de cierto plazo que me permitiría cobrar una pensión a partir de determinada edad. En los años anteriores a 1996, había tenido que arreglármelas con dificultad en mi trabajo como funcionario, para compatibilizarlo con la escritura. Me preció de organizarme bien y de ser capaz de cambiar de registro sin traumas, pero entonces las cosas se me fueron complicando, había temporadas en las que tenía que pedir permisos sin sueldo, consumir mis días de vacaciones para atender a viajes, de manera que decidí dejar la Administración.

No voy a decir, como el Buscón, que “fuéme peor”, pero la libertad me obligó, no obstante, a organizarme de manera también muy estricta, porque los viajes y las conferencias se multiplicaron y yo no podía dejar de atenderlas, ya que no cobraba un sueldo fijo, con lo que casi tenía menos tiempo que antes para escribir. Pero por fin conseguí ajustar mis horarios y seguí escribiendo, porque si de algo estoy seguro en esta vida es de que el hecho -el puro acto de escribir-, es lo más gratificante que hace el escritor.

P.-En tu obra siempre he apreciado un extraordinario interés por la imagen, que te ha llevado a percibir la realidad especialmente a través de los ojos y a ilustrar algunos de tus libros más significativos con dibujos propios. ¿Podrías extenderte sobre este aspecto fundacional de tu poética?

R.-Me hubiera encantado tener una disposición decente para el dibujo y la pintura, pues desde muy joven me interesaron las artes plásticas, pero evidentemente ese no era mi camino... Sin embargo, cuando empecé a estudiar, en la facultad, conocí a un pintor, Antonio Madrigal, y tuve otros amigos aficionados a la pintura, al dibujo, al grabado, que me orientaron mucho en esa materia, y el arte pictórico nunca ha dejado de interesarme. Hasta he tenido la suerte de tener un yerno pintor, Félix de la Concha, y conocer muy de cerca su trabajo. Heredé de mi suegro un pequeño tórculo con el que a veces imprimo algún grabado al linóleo, muy modesto. No puedo decir si la vista es para mí el más importante de los sentidos, pero sí que a través de ella puedo percibir imágenes que luego pretenden tener un sentido simbólico en lo que escribo. Si le doy tanta importancia al escenario, al ámbito físico en el que transcurren mis historias, es porque lo visualizo mentalmente con mucha precisión.

P.-¿Es por ello que muchos de tus libros se encuentran tan cercanos a la concepción del texto-arte?

R.-Eso sería mucho decir, francamente. A veces he colaborado con alguno de esos libros, pero aportando mi texto como complemento de ilustraciones ajenas de calidad. Por ejemplo, intervine, con Antonio Gamoneda y Luis Mateo Díez, en un precioso libro de grabados de Félix de Cárdenas... La inclusión de ilustraciones en algunos libros míos obedece a un sentido utilitarista de la imagen. En *El oro de los sueños* y las siguientes novelas de la trilogía, me pareció que los fragmentos de ilustraciones y grabados de época le darían a los textos mayor personalidad, los entroncarían más fácilmente con el tiempo histórico que pretendían evocar, sobre todo teniendo en cuenta que su lector sería mayoritariamente joven y que yo quería familiarizarlo con el tiempo y los hechos de la conquista de América; por eso, aparte de seleccionar muchas ilustraciones tanto del campo español como del azteca, maya o inca, manipulé algunas para acomodarlas a la situación dramática que pretenden ilustrar.

En el caso de *Los trenes de verano/No soy un libro*, el juego tipográfico, las páginas en negro, etc... responden también a lo que supuestamente está sucediendo dentro del libro que el lector tiene en las manos. En *Cuentos del libro de la noche* me pareció que, al tratarse de un número tan elevado de minicuentos, cada uno debía llevar un apoyo iconográfico, no solo para remarcar su sentido, sino para remansar la atención del lector, para permitirle descansar un poco, porque no hay cosa más agobiante que leer muchos minicuentos uno tras otro, sin parar.

P.-¿Relacionarías este hecho con que seas padre de la teórica del cómic Ana Merino, casada a su vez con el pintor Félix de la Concha, a quien antes aludiste?

R.- No sería una relación tan forzada, porque seguramente en la afición a los cómics de Ana, y de María, su hermana mayor, fui yo muy influyente. Cuando eran niñas, había en casa una colección amplia de tebeos, y al volver del colegio merendaban leyendo los de *La pequeña Lulú* y *La zorra y el cuervo* que conservo encuadernados. *Mafalda*, *El príncipe Valiente*, *El hombre enmascarado*... eran para ellas muy familiares. Y aunque María, tras doctorarse, se hizo profesora de Derecho Constitucional, Ana acabó haciendo su tesis doctoral sobre *El cómic hispánico*, con lo cual yo le decía, en broma, que cuando era adolescente nunca me imaginé que la lectura de tebeos, que mis profesores aborrecían, pudiese servir para hacer doctor a alguien... Y por esas casualidades de la vida, Ana, aparte de devenir poeta, se casó con Félix de la Concha, gran pintor y muy buen conocedor del mundo pictórico... En fin, vivir para ver.

P.-Cambiando un poco de tercio, ¿cuál es tu relación con los premios literarios, después de haber obtenido –amén de los citados arriba- algunos tan reconocidos como el Miguel Delibes, el Torrente Ballester, el Nacional de la Crítica, el Ramón Gómez de la Serna, el Salambó o el Castilla y León de las Letras?

R.- Los premios literarios siempre son estimulantes, pero yo solamente me presenté al primero, el *Novelas y Cuentos*, con mi primera novela; los demás me los fueron dando graciosamente. Bueno, también me

presenté al Torrente Ballester, pero por afán de coleccionista, porque ya que me habían “otorgado” el Miguel Delibes y el Ramón Gómez de la Serna, quise añadir a mi currículum el nombre de otro escritor al que admiro. Recuerdo que también me satisfizo mucho el Premio de la Crítica, aunque cuando me lo dieron, Juan García Hortelano, que lo había recibido años antes, me dijo que era “el beso de la mujer araña”, porque a partir de entonces los lectores comunes huirían de mí... Pero aparte del estímulo que los premios suponen para el escritor, y la posible mayor difusión de la obra, insisto en que el momento verdaderamente gratificante de la escritura, el premio mejor, es lo que sientes y experimentas mientras estás escribiendo: esa sensación no se parece a ninguna otra.

P.-Con el Salambó conseguiste una *heroicidad* desde el punto de vista de todos los amantes de la minificción, pues por primera vez (2007) un libro de microrrelatos –*La glorieta de los fugitivos*– logró alzarse con el trofeo a la mejor obra narrativa del año editada en español. ¿Te resultó especialmente dulce esa recompensa?

R.-La verdad es que no me lo podía creer, y además recibí la noticia de modo muy azaroso, pues estaba en Andorra dando una conferencia y llevaba por casualidad el teléfono móvil, que uso poco y suelo olvidar en casa. Ese premio es -o era, pues creo que ha desaparecido- especialmente gratificante, porque el jurado que lo concedía estaba constituido por un número nutrido de escritores, de colegas, y mi libro, que yo no presenté, competía con otros muy considerables, novelas importantes, en el panorama narrativo español.

P.-Desde el año 2009 eres miembro de la Real Academia Española. En tu discurso de ingreso, hablaste de tu pasión desde la infancia por diccionarios y enciclopedias. ¿Podrías extenderte en este punto para los amigos de la ANLE (Academia Norteamericana de la Lengua Española), a quienes sin duda interesarán tus palabras?

R.-A mi padre le encantaban los diccionarios y las enciclopedias. Primero tuvimos la *Enciclopedia Universitas*, que a mí me facilitó lecturas inolvidables y me hizo conocer la historia, la geografía, la vida animal, el sistema solar, las ciudades del mundo... de un modo incomparable. Todavía muy niño mi padre me regaló otra enciclopedia que había comprado clandestinamente, *El libro de oro de los niños*, editada en México por ciertos exiliados españoles, Benjamín Jarnés y Luis Doporto, que conservo como una de las joyas más amadas de mi biblioteca. Luego llegó la *Enciclopedia Universal Ilustrada* de Espasa, y además yo era el “buscador oficial” familiar de términos. Lo he pasado muy bien con la Espasa, que heredé. Como el Casares, o una antigua edición del Diccionario de la RAE. Con los años he ido incorporando el Covarrubias, el María Moliner, el Corominas-Pascual, el Diccionario Geográfico de las Indias Occidentales de Alcedo, el Militar de Almirante, el Literario de Gullón... sin contar los relativos a unas cuantas lenguas.

Pienso que los diccionarios extienden ante ti la posibilidad de innumerables viajes, y cuando era joven a lo mejor buscaba una palabra y ya



no salía del diccionario en toda la tarde, saltando de palabra en palabra. Me puede pasar ahora con el Diccionario de Americanismos... Esa materialización cercana de tantas palabras es una ventaja física del papel sobre la utilería cibernética: cuando busco algo en Internet, generalmente me conformo con encontrar una o algunas cosas sobre lo mismo, pero en el diccionario o en las enciclopedias de papel, la disposición misma del objeto *libro* te lleva a derivar por otros lugares en los que acaso ni habías pensado. Todas las palabras están delante de ti simultáneamente, y es muy fácil saltar de una a otra.

P.-En el citado discurso de ingreso a la RAE comentaste que te complace ocupar el sillón “m”, asociado a palabras como “magia”, “madurez”, “melancolía”, “memoria”, “metamorfosis”, “mito” o “muerte”, entre otras. Creo que estos vocablos resultan especialmente significativos en tu obra, y me gustaría saber si estás de acuerdo con esta afirmación.

R.- Mi propensión a lo fantástico hace que todas las casualidades me fascinen. Me adjudican el sillón “m” y encuentro en esa letra no solo la inicial de mi primer apellido, sino la de muchísimas palabras que, efectivamente, responden a elementos que siento muy cercanos, aunque solo cité algunas, porque la lista sería interminable: maleficio, manuscrito, mar, mariposa, mentira, meteorito, mirada, monte... Sin embargo, mi relación física con el sillón que lleva la letra “m” en el respaldo –porque cada letra tiene en la RAE su asiento correspondiente, aunque los académicos nos sentemos en cualquiera- es curiosa: cerca del lugar que me asignaron en la sala de Plenos estaba precisamente el sillón “m”, y lo puse en el lugar que yo ocupaba, pero solamente me senté en él un par de veces, porque en muy poco tiempo había sido sustituido por otro. Como si se tratase de un cuento de Andersen o de Maupassant, quiero pensar que, cuando la Academia se queda vacía, por la noche, los sillones tienen sus propios encuentros y se mueven de un lado para otro...

P.-Si te parece, comencemos ya a hablar de tu creación. Comenzaste en 1972 con *Sitio de Tarifa*, un poemario que se vio inmediatamente seguido por *Cumpleaños lejos de casa* (1973) y *Mírame Medusa y otros poemas* (1984), hasta llegar a la recopilación de tu obra poética completa en *Cumpleaños lejos de casa* (2006), homónimo del segundo volumen. ¿Por qué ese título tiene tanta importancia para ti?

R.- Ese título tiene mucho que ver con el contenido del libro, que reúne todos mis versos en un largo poema dedicado a repasar mi memoria de la infancia, la adolescencia y la primera juventud. El título habla de cumplir años y de estar alejado del espacio cercano, habitual, para la celebración. Ese “lejos” tiene un sentido de distancia tanto en el espacio como en el tiempo: los años han pasado y el poeta celebra un ritual de recordación apartado de todo aquello que era... Por ahí iría una interpretación plausible del título, aunque la poesía responda mucho más a los resortes de la intuición que a los de la razón. En todo caso, al escribir ese libro me liberé de ciertas cosas que seguían inquietándome, fue como una de esas terapias de escritura que algunos psicoanalistas aconsejan.

P.- Siempre he percibido un primordial impulso lírico en tus textos narrativos, marcados por imágenes tan intensas como originales. ¿Atribuirías este hecho a tu amor por la poesía?

R.-Ya dije antes que, entre otras cosas, para mí la poesía fue un taller de escritura, pues al practicarla descubrí que cada palabra presenta un valor sustantivo dentro del discurso, que los sinónimos no tienen el mismo peso ni la misma relevancia, que la concisión es imprescindible para tensar lo que se quiere expresar, así como comprendí el valor de la sugerencia y el peso muerto de lo superfluo. Lo que pasa es que yo era un poeta narrativo, mis poemas eran como baladas, yo contaba algo a través de ellos –hay algunos que son auténticos minicuentos-, en ellos el tiempo y el movimiento tenían importancia, como en toda la narrativa, pues carecían de esa inmovilidad y atemporalidad que debe tener la buena lírica.

Sin embargo, qué duda cabe, la poesía es también reconstrucción de sensaciones, de atmósferas, y sin duda yo aprendí al escribirla bastante sobre esos aspectos, que solo se consiguen cuidando cada imagen. La poesía me sigue interesando mucho como lector, y seguramente que, como narrador, ha nutrido buena parte de mis recursos expresivos.

P.-Tu primera narración fue *Novela de Andrés Choz* (1976). Con ella inauguras la reflexión metaficcional en tu literatura a través de un texto signado por la alternancia de relatos que se superponen, continuada en otras obras tuyas como *Los invisibles* (2006), -tan relacionado con *La metamorfosis* kafkiana y uno de tus textos más provocadores-, *No soy un libro* y, en cierta medida, *El heredero* (2003). Me gustaría conocer tu opinión sobre este recurso y sobre la metaficción como ilustre rama de la literatura fantástica.

R.-Siempre me ha interesado la relación de la literatura con la vida desde la perspectiva de la propia estructura de la obra. Ya mientras hacía bachillerato me atrajeron mucho *Niebla*, de Unamuno, y *Seis personajes en busca de autor*, de Pirandello. En *Novela de Andrés Choz*, el escritor de la novela que hay dentro del libro e inventor del extraterrestre protagonista acabó resultando tal personaje, y ello no estaba previsto por mí, sino que fue resultado de mi propia escritura del texto... Aunque ojo, cuando “entro” en *Los invisibles* no soy exactamente yo, es una especie de doble, un *alter ego* literario, pero esa posibilidad demuestra la capacidad de la ficción para conculcar las leyes de la física y construir una realidad nueva, diferente, no menos valiosa, porque aunque derive del mundo de la imaginación, está materializada en la escritura.

Para mí la literatura, la ficción, no es algo absolutamente ajeno, un mundo paralelo y subordinado, sino que se relaciona íntimamente con lo que somos. Y si la historia de lo que somos está en la literatura ¿cómo pensar que es algo ajeno, diferente, que no estamos íntimamente implicados en ella de alguna manera? Para mí, la metaficción no es un puro juego, sino un misterioso camino que enlaza realidad y literatura. Pero atención: a veces, para referirse a lo “metaliterario”, se habla de autores, de propósito más o menos cosmopolita, que escriben sobre espacios o personajes

literarios sin mayor ambición, porque para que se produzca la verdadera “metaliteratura” es precisa la “vuelta de tuerca” de esa comunicación entre ficción y realidad. Algo que solo mediante la imaginación puede conseguirse.

P.-Con esta primera novela te adscribiste a una corriente, definida por el discurso autorreflexivo, fundamental en los autores españoles de los setenta, entre los que sobresalieron contigo Luis Mateo Díez o Marina Mayoral. ¿Hubo reuniones, charlas o propuestas colectivas entre vosotros para practicar este tipo de discurso, tan alejado del realismo estético predominante en aquel momento?

R.- Con Luis Mateo Díez, como con Juan Pedro Aparicio, tengo una antigua, fraternal amistad, y soy también buen amigo de Marina Mayoral. Incluso ella, que además de escritora es profesora y estudiosa de la literatura, ha organizado encuentros y simposios en los que he –hemos– participado. Sin embargo, nunca hubo entre nosotros y otros colegas de la misma promoción ningún acuerdo estético determinado, y no hay más que leer la obra de cada uno para comprender que hemos seguido trayectorias diferentes.

Pero también es cierto que nuestra generación, en lo que pudiéramos llamar su período de formación, tuvo que sufrir dos petulantes doctrinas, defendidas con ahínco por bastantes críticos entonces relevantes: primero, la del “realismo social” como única forma de expresión respetable, y luego la de la supremacía de un mal llamado experimentalismo, que consistía en “la destrucción del lenguaje”, ni más ni menos. Lo que muchos miembros de mi promoción hicimos fue reaccionar naturalmente frente a ambas imposiciones, defendiendo ante todo la narratividad y el derecho de cada escritor a escribir como le diese la gana.

P.-Por cierto, ¿cómo te sientes cuando se habla de la *escuela leonesa*, en alusión a la obra de Julio Llamazares, Luis Mateo Díez, Juan Pedro Aparicio y tú, como principales representantes de la misma?

R.-Acabo de señalar que con Luis Mateo Díez y Juan Pedro Aparicio me une una amistad anterior a nuestra condición de escritores. De Julio Llamazares nos separan casi quince años de edad, pertenece a otra promoción. No me atrevo a decir que haya una “escuela leonesa”, pero sin duda en cuanto a la relación de León con las letras sucede algo insólito: sorprende que en un lugar al parecer tan remoto y olvidado como León, surjan tantos escritores en relativamente pocos años –Leopoldo Panero, Ricardo Gullón, Victoriano Crémer, Eugenio de Nora, Antonio Gamoneda, Antonio Pereira, Antonio Colinas, Elena Santiago, Juan Carlos Mestre, Agustín Delgado, nosotros y otros más jóvenes como pudieran ser Luis Artigue o Raquel Lanseros y Ana Isabel Conejo, por citar algunos...

Mas se olvida que en León, y no solo en la capital, ha habido una fecunda tradición de revistas literarias, y que por ejemplo, gracias a la institucionista Fundación Sierra Pambley, a principios del siglo XX no había analfabetismo en la montaña leonesa. Es decir, que es evidente una tradición

de relación con la palabra escrita y con las letras, y una emulación desde hace años en quienes nos dedicamos a la literatura.

P.-Siguiendo tu trayectoria, en 1981 ve la luz *El caldero de oro*, la primera de tus novelas inscritas en lo que has denominado “ciclo del mito”, completado con *La orilla oscura* (1985) y *El centro del aire* (1991). En estas ambiciosas obras cuestionas la razón occidental y la realidad para defender la necesidad del mito. ¿Es este hecho el que te lleva a reivindicar frecuentemente la necesidad de recuperar las memorias infantiles?

R.-Soy irremediabilmente occidental, es decir, sometido a las reglas de la lógica formal, al sentido del tiempo como flecha irreversible y a otros principios del orden más o menos científico, pero dentro de mí hay una enorme simpatía por las situaciones azarosas, el tiempo circular y muchos elementos que están dentro de nosotros desde mucho antes de que existiese siquiera el barruntar de la ciencia. Por ejemplo, los arquetipos que siguen y seguirán nutriéndonos mientras constituamos esta especie, o ese sentido de lo simbólico, engendrador de tantas ideas absurdas pero que está en nuestra raíz ontológica...

Por otra parte, en Occidente también coexiste, con la razón, un solemne universo de imposturas y supersticiones. Los mitos se acuñaron para dar sentido a la caótica y escurridiza realidad. Nacen de la ficción originaria y preceden a la literatura, pero su sustancia es la misma. Desde la literatura, ¿cómo no sentir una gran atracción hacia lo mítico? Por otra parte, ahora se habla de que solo conocemos un cuatro por ciento de lo que sea en realidad el Universo... Yo creo que los mitos han permitido explicar el 96 por ciento restante, aunque sea de una manera poética y que, hechos a la medida estrictamente humana, nos facilitan nuestro propio conocimiento.

Por ejemplo, en *El caldero de oro* intenté algo que va en contra de la física y de la filosofía: la visión simultánea, anular el tiempo, que los espacios históricos que se evocan a través de los sucesivos fragmentos se produzcan a la vez; en *La orilla oscura* busqué, a través de la historia del dios lagarto, de alguna leyenda del Camino de Santiago, y de la consideración de América como “la otra orilla”, interrelacionar sueño y vigilia en una especie de círculo cerrado; en *El centro del aire*, el mito de Bernardo del Carpio y los recuerdos de Heidi, heroína de novela para niños, me sirvieron para reconstruir una memoria y urdir una búsqueda que es un retorno a los orígenes. La sustancia del mito está en su intemporalidad: el mito está dado para siempre, y esa perspectiva ha nutrido muchos de mis libros, aunque desde *El lugar sin culpa* haya entrado en un terreno más perteneciente a mi propia historia temporal, digamos...

P.-¿Estarías de acuerdo con la afirmación de que este hecho tiñe de una indudable melancolía –rasgo decisivo de tu poética, desde mi punto de vista- las novelas del ciclo?

R.-Posiblemente. Mi nostalgia de lo mítico no anula mi seguridad de que el tiempo existe y nos derrota irremisiblemente. La literatura, el arte, intentan en cierto modo luchar contra el tiempo, y además disfrutar de él

mientras pasa, sentirlo de un modo excitante, pero el tiempo lo destruye todo sin piedad.

Hace unos días estuve viendo una exposición sobre Leonardo de Vinci en la que, con los medios técnicos que hoy tenemos a nuestro alcance, se hacía una reconstrucción cuidadosa de los colores originales de la Gioconda. En 500 años, el cuadro se ha oscurecido de manera penosa: el cielo, que fue azul, es verdoso; la piel de la Mona Lisa, que fue marfileña, es pardo-amarillenta... Grandes ampliaciones pretendían demostrarnos, con poco éxito, que el retrato tuvo alguna vez pestañas y cejas... El famoso *sfumato* leonardesco tiende a esfumarse cada vez más, y dentro de quinientos años no quiero pensar en lo que quedará del famoso retrato.

En *La Dorotea*, Lope de Vega dice algo que yo ahora estoy empezando a comprender plenamente: *No hay secreto que más se sienta descubrir que el de los años*. Y el secreto de los años, el del tiempo, es el deterioro, el acabamiento, la destrucción. Si fuese oriental, seguramente sería budista. Occidental, lucho contra el tiempo escribiendo e intentando sentirme vivo mientras lo hago, pero en el fondo no puedo olvidar aquella afirmación de Sartre, un poco pomposa pero llena de sentido: *el hombre es una pasión inútil*.

P.-De ahí tu esencial melancolía... Volviendo a tu obra, creo que en el ciclo de “las novelas del mito” se podría incluir, sin ningún empacho, *El heredero*, así como sus temas podrían asociarse sin dificultad a los *Cuentos del reino secreto* (1982). ¿Estarías de acuerdo con esta conexión?

R.- Tengo escrito que en *Cuentos del reino secreto* pretendí llevar a los escenarios y paisajes de mi infancia y adolescencia -es decir, a los espacios leoneses- una serie de intuiciones fantásticas, y en realidad el libro resulta una mirada mítica y mitificadora de aquellos territorios. En cuanto a *El heredero*, el tema es más complejo, porque es mi novela sobre el fin de un tiempo, el siglo XX, fin del que soy testigo, que percibo personalmente, aunque esto de los siglos, como todos los datos del calendario, sea una convención...

Creo que en esa novela, donde intenté describir los cien años del siglo XX español a través de las sucesivas generaciones de una familia, se muestra claramente algo que está en mi experiencia de los últimos años: el gusto por lo mítico acosado por la certeza del acabamiento. En *El heredero*, el destino de la casa de muñecas, que es un símbolo de la memoria, del arraigo mítico, no solo habla del personaje protagonista sino de mí mismo.

P.-Sigamos con *El heredero* porque me parece una de tus novelas más logradas en el tratamiento de temas capitales de tu imaginario como la búsqueda de la identidad, la recuperación de la memoria o las duplicaciones de la personalidad. Sobre todo, me encanta tu recurso a la ciencia ficción clásica en la versión *pulp* de *La guerra de los mundos* que incluyes en el argumento. ¿Es este género, como apuntaste ya arriba y parece desprenderse asimismo de los relatos integrados en *Las puertas de lo posible* (2008), uno de tus favoritos?

R.- Antes contaba, efectivamente, lo interesante que fue para mí descubrir la SF, la ficción científica, que en sus aspectos más notables es una mezcla de distopía y utopía con capacidad para hacernos reflexionar sobre nuestros logros técnicos y nuestro futuro. Ya en *Novela de Andrés Choz* utilicé la SF para construir el personaje central, y a menudo le he hecho homenajes a lo que creo que, como el socialismo de estado, fue una quimera del siglo XX.

Me parecía sugestivo que uno de los personajes de *El heredero* hubiera sobrevivido en la ominosa posguerra española escribiendo novelitas de ese género, porque además es cierto que muchos “rojos” -como mi personaje- lograron subsistir escribiendo esas novelitas de quiosco. Por ejemplo, el anarcosindicalista Eduardo de Guzmán, que escribió más de 400 novelitas “del oeste” con los seudónimos Eddie Thorny y Edward Goodman... O sea, que al tiempo que hacía un homenaje, reconstruía una zona de la memoria colectiva.

También en el último libro que he publicado, *El libro de las horas contadas*, una especie de novela construida a base de cuentos, aparecen unos extraterrestres arácnidos denominados zambulianos... En el caso de *Las puertas de lo posible*, que es un libro de cuentos todo él homenaje a la SF, coincidía con el centenario del Manifiesto Futurista de Marinetti, en el que se habla de “...derribar las misteriosas puertas de lo imposible”. De ahí el título del libro. Sorprendentemente, y pese a que aquel manifiesto es un precedente de posturas que desembocaron en el fascismo, nadie quiso enterarse de la efemérides, lo que muestra que vivimos un tiempo amnésico, y por ello estúpido.

P.-En *El heredero*, un personaje inventado por uno de los protagonistas -Chon Ibáñez- llega a cobrar vida propia en un giro, de nuevo, claramente metaficcional. ¿Encuentras relación entre este hecho y tu devoción por los apócrifos -*Parnasillo provincial de poetas apócrifos* (1975), escrita en colaboración con Agustín Delgado y Luis Mateo Díez-, heterónimos -*Las cenizas del Fénix* de Sabino Ordás, seudónimo bajo el que te ocultas junto a Luis Mateo Díez y Juan Pedro Aparicio- y *alter-egos* literarios, del que sin duda el más reconocido de tu trayectoria es el profesor Souto?

R.-Puesto que en *El heredero* incluyo muchos elementos que han sido recurrentes en mi obra, no me pareció inoportuno que hubiese un personaje ficticio que acaba cobrando vida. Como antes dije, me seduce lo metaficcional, y lo he tenido presente en mi obra con regularidad. Hay varios modelos que me sedujeron, como a mis compañeros: desde los apócrifos quevedescos a Juan de Mairena y los heterónimos de Pessoa, pero sobre todo el gusto de Max Aub por el asunto, su invención del pintor Jusep Torres Campalans, su delicioso discurso apócrifo de ingreso en la Real Academia Española. El *Parnasillo*... fue una experiencia estupenda, y contar todo lo que supuso su presentación en los tiempos azarosos de la “pre-transición política” daría para un relato muy jugoso, pero alargaría demasiado mis palabras.

En cuanto a Sabino Ordás, nació a partir de una propuesta de artículos con su firma apócrifa para publicar en el suplemento literario del

periódico *Pueblo*, que le hicimos Luis Mateo Díez, Juan Pedro Aparicio y yo mismo al director del suplemento, Dámaso Santos, un hombre cercano y acogedor... Luego, el suegro de Juan Pedro, Juan Belmonte, médico que era también excelente pintor y escultor, hizo una serie de retratos de Sabino Ordás atribuidos a diversos pintores... Juan Pedro conserva la pinacoteca. La serie de artículos se denominaba “Las cenizas del fénix”, y con el tiempo apareció un libro con el mismo título. Sabino Ordás tiene un anecdotario pintoresco, porque hubo gente de relieve que creyó en su existencia... En cuanto al profesor Eduardo Souto, su aparición fue resultado de una curiosa casualidad.

P.-¿Y cómo se te ocurrió la existencia de este último y singular personaje, presente por primera vez en el cuento “Las palabras del mundo”, de *El viajero perdido* (1990), continuado en relatos como “Del libro de naufragios” y “Signo y mensaje”, del mismo volumen, y asimismo personaje de la novela corta “La dama de Urz”, en *Cuatro cuartetos* (1999)?

R.- En cierta ocasión, hace muchos años, en el breve período en que a algunos periódicos tomaron la iniciativa de publicar cuentos literarios durante el verano, en un periódico de mucha tirada me pidieron un cuento y se me ocurrió *Las palabras del mundo*, la historia del lingüista que pierde el sentido de las palabras, pero el profesor protagonista no se llamaba Souto, sino que le di otro nombre que me vino a la cabeza sin más.

Entonces yo tenía cierta relación, por razones profesionales, con el académico Emilio Lorenzo Criado, el antecesor en la RAE de José Manuel Blecuá. Emilio Lorenzo había leído mi cuento y cuando se encontró conmigo me preguntó, muy divertido. “¿Y qué le ha parecido el cuento al profesor xxx?”. Resulta que yo le había puesto al profesor el nombre de un lingüista auténtico, de carne y hueso, contemporáneo. Aquello me desazonó, como es lógico, y cuando el cuento se publicó en un libro le cambié el nombre por el de Souto. Como si se hubiese tratado de un conjuro, a partir de entonces el tal profesor Souto reclama para sí algunos cuentos o textos que voy escribiendo, y ya tiene bastantes, hasta el punto de que hay quien me ha propuesto reunirlos en un libro...

P.-A mí me da la sensación de que Souto nos ofrece la clave de su existencia “pasmada” al comentar que “*todos son signos, y que el problema está en conocer la realidad de lo que representan*”. ¿Estarías de acuerdo?

R.-Antes aludiste a Souto como un *alter ego* mío, lo que en cierto modo podría ser verdad, pues deposito en él todo lo que no conozco a propósito de los aspectos materiales, estructurales, internos, extraliterarios o preliterarios, del lenguaje. Porque yo no tengo nada de filólogo, de lingüista, aunque respete mucho el trabajo de estos profesionales que ahora tengo tan cercanos en la RAE. Y por supuesto que para mí está claro que todo son signos –desde la constitución de las flores hasta determinadas formas, colores y actitudes de los insectos- y que son signos los cambios de rumbo de los vientos o los súbitos terremotos, pero signos que no están dirigidos a los seres humanos. En algunos logramos desentrañar su significado, en la

mayoría de ellos no... Todo esto dicho sin ninguna implicación sobrenatural, que quede claro.

P.-De ese modo, se trataría de un personaje que representa tu concepción de la literatura, heredera directa del simbolismo, si no lo interpreto mal, y amiga de la semiótica, como corresponde a un autor tan “interpretante” como tú...

R.-Tengo una idea de la ficción previa a la literatura, que he defendido en numerosas ocasiones, incluso en mi discurso de ingreso en la RAE. Ese personaje, el profesor Souto, ha dicho: “*No fue el ser humano quien inventó la ficción, sino la ficción lo que inventó al ser humano*”. Y esa ficción que “nos inventó”, que nos constituyó, nos ha hecho entender lo que somos a través de ella. Gracias a la ficción inicial, oral, y a partir de la escritura, sabemos cómo nos enamoramos, cómo odiamos, conocemos nuestras inclinaciones sexuales, podemos ser héroes o traidores.

Sin embargo, en el ámbito de los investigadores del lenguaje hay una tendencia a estudiarlo en sí mismo, al margen de la ficción. Pero, ¿qué es el lenguaje humano sin la ficción? Lenguaje, articulado o no, capacidad de comunicación, tienen todos los seres vivos, hasta las bacterias. Lo que da sentido al lenguaje humano no es que sea articulado, como se dice, sino su tendencia, yo diría natural, a la ordenación en forma de ficciones, para dar sentido a un mundo caótico, impenetrable, sobre todo cuando no existía la escritura; es decir, desde hace muchos miles de años.

P.-¿Explica este hecho tu alergia a la fosilizada crítica académica, con su tendencia a autopsiar los libros y a cartografiar la imaginación, encuadrándola en compartimentos estancos? Así lo pude interpretar en uno de los capítulos finales de *El heredero*, con tu rechazo de muchas de las aproximaciones críticas realizadas en determinadas universidades norteamericanas, o en tus “Diez cuentos congresistas” (incluidos en *La glorieta de los fugitivos*), donde ideas incluso trampas para cazar filólogos.

R.-En los Estados Unidos hay muchas universidades, buenas y malas, pero en su sistema, por lo menos en lo que toca al español, hay un sentido de las obras narrativas como sustento decisivo de la enseñanza. Si no fuese por las universidades norteamericanas, tal vez ya nadie se acordaría de un genio de la literatura como fue Benito Pérez Galdós, al que en España hemos olvidado. Mi hija Ana hizo allí el doctorado, y aunque había sido muy lectora desde niña, me sorprendió agradablemente la cantidad de libros, muchos de ficción, que le obligaron a leer. Yo estuve dando un breve curso sobre el cuento literario en una universidad magnífica, Dartmouth College, con una biblioteca de primera magnitud y unos alumnos verdaderamente entregados al estudio. Pero tanto en las universidades norteamericanas como en las del resto del mundo, hay quien cree que el oscurecimiento del discurso es señal de la profundidad de pensamiento.

En *El heredero* bromeo sobre eso, porque una vez, mientras mi hija Ana residía en una de las sucesivas universidades que la han acogido y preparaba su tesis, tuve una intervención ante los alumnos en la que participaron conmigo un profesor y una profesora, y al único de los tres que



entendieron los alumnos fue a mí. Por parte de los profesores, había una manifiesta voluntad de expresarse de manera críptica, como si eso fuese un mérito. Y conocí allí directamente el caso de otro doctorando al que el director de la tesis le aconsejaba sin ambages que no dejase las cosas tan claras, que las “oscureciese”, cosa que yo reflejo en mi libro.

Por lo que toca a “La glorieta miniatura”, que incluí al final de *La glorieta de los fugitivos*, fue mi ponencia en el IV congreso de minificción que tuvo lugar en Neuchâtel en 2006. Pensé que en un congreso de ese tipo lo lógico era presentar una ponencia hecha mediante minicuentos, y como el supuesto autor de la ponencia era el profesor Souto, me permití algunos guiños y bromas hacia sus colegas... que reflejé en esos “diez cuentos congresistas” escritos a lo largo del congreso, donde por cierto había gente con la que me lo pasé estupendamente y a la que dediqué los cuentos.

P.-Acerquémonos ya a uno de los aspectos más alabados de tu creación: a partir de un determinado momento tus textos muestran la profunda imbricación existente entre los hechos cotidianos, el misterio y el sueño, hecho que te ha llevado a acuñar el concepto de “realismo quebradizo”, tan cercano al de “neofantasía” aplicado por Jaime Alazraki a la obra de Julio Cortázar. Como el crítico argentino, ¿consideras que el hecho fantástico solamente puede surgir de la realidad, y encontrar su mejor realización en los textos que estiran la situación sobrenatural sin preguntar la razón por la que ésta se ha producido?

R.-Paul Éluard dijo que hay otros mundos, pero que están aquí, o sea que yo, de entrada, excluiría ese concepto de lo “sobrenatural” que puede enturbiar nuestro razonamiento... Lo fantástico se caracteriza por la “irrupción de lo inadmisibile en el seno inalterable de la legalidad cotidiana”, como señaló Roger Caillois. Es patente que la realidad es frágil, por la cantidad de cosas inesperadas, generalmente funestas pero también felices, desde un terremoto hasta la recuperación de un accidente que parecía mortal, que pueden sucedernos de manera fortuita. No es que sean imposibles, sino que rompen de forma incongruente esa rutina que nos acaba pareciendo inmutable, firme como una roca.

Introducir en la literatura algo que conecta con el sueño, con nuestros miedos, con los fantasmas de cosas perdidas, de frustraciones o de deseos que nos acompañan, y darle forma lógica, verosímil, mediante las palabras, no es sino un modo de intentar profundizar en el alma humana, de dar forma, aunque sea disparatada, a la realidad tan poco racional que nos rodea, y con ello una manera de ampliar el sentido propio de la literatura.

A mí me gusta repetir que la realidad no necesita ser verosímil, que se produce, sin más. En cambio, la literatura exige ser verosímil, ese es su primordial requisito. Hacer verosímil lo fantástico, conseguir esa “suspensión de la incredulidad” de la que habló el clásico, es uno de los retos de la literatura, aunque a menudo leo ficciones realistas que no consiguen hacerme creer en lo que cuentan.

P.-En este sentido, ¿crees que en este momento el discurso fantástico goza de buena salud en la literatura española?

R.-No cabe duda de que hay una tendencia a la normalización de lo fantástico en el mundo universitario: hasta se celebran encuentros y simposios con ese motivo. Incluso se puede decir que el mundo universitario ha recuperado una lectura interesante de lo fantástico español del siglo XIX, por lo menos. Creo que en ese ámbito se han perdido los prejuicios, lo que me parece muy positivo. En cambio no sucede lo mismo con los lectores, sobre todo con esos lectores masivos consumidores de extraños y acorazados libros *bestseller*, auténticos sucedáneos de lo literario.

Claro que la situación es más compleja: para empezar, lo fantástico suele refugiarse en el género breve, en el cuento. En este momento creo que en España se están escribiendo muchos cuentos, otro género marginado por el lector masivo, y bastantes de calidad indiscutible. En el panorama de los cuentos, hay una facción que trabaja con el cuento fantástico, pero es pequeña, casi marginal. A la mayoría de los lectores españoles, insisto, lo fantástico no le interesa.

P.-Tu reconocida inclinación por experimentar con nuevas posibilidades narrativas te hizo comenzar, en 1986, el ciclo novelístico de “las crónicas mestizas”, al que ya has aludido arriba. Así, *El oro de los sueños*, seguido de *La tierra del tiempo perdido* (1987) y *Las lágrimas del sol* (1989) te permitieron homenajear géneros a los que, como señalaste, siempre te has sentido cercano: la novela de aventuras, las crónicas de indias y las antiguas leyendas y mitos –en este caso, americanos-. ¿Cómo fue el trabajo con textos tan disímiles en su filiación, pero muy semejantes en su capacidad para excitar la imaginación?

R.-Ya dije antes que escribí *El oro de los sueños* tras mi experiencia americana y mis lecturas de las crónicas de Indias. La verdad es que me dio bastante trabajo reconstruir ese mundo de la Conquista, el diario pasar de la gente con la mezcla de culturas, cómo podría ser aquello de “entrar a descubrir” –una empresa para la que se necesitaba autorización de la Corona, que se llevaba el 20 por ciento neto de los posibles beneficios, el llamado “quinto real”- porque además entre nosotros no hay tradición de novela sobre aquellos descomunales sucesos. Aparte de consultar mucha documentación y disfrutar mucho de los textos españoles y de los nativos americanos, para imaginar cómo se navegaría en las carabelas me aficioné a navegar a vela, y lo hice a lo largo de varios veranos.

*El oro de los sueños* iba a ser una novela única y cerré la trama de manera que no pudiese tener continuación, pero aquel mismo verano en que la publiqué contraí una de esas enfermedades que te obligan al encierro y decidí escribir otra con el mismo protagonista. Si la primera tenía como referencia el mundo azteca y lo que es hoy el sur de los Estados Unidos, la segunda transcurriría en el Yucatán, en las postrimerías de la cultura maya, y resultó *La tierra del tiempo perdido*.

Entonces me animé a hacer cinco novelas: la tercera sería *Las lágrimas del sol*, que tiene como escenario el mundo inca. Pensaba que la cuarta sería una aventura en el Pacífico –por entonces los españoles estábamos abriendo por allí las primeras grandes vías de comunicación- y la quinta, el regreso a España. Pero al escribir *Las lágrimas del sol* me topé con las sangrientas guerras civiles entre almagristas y pizarristas, tan

españolas, tan lamentablemente familiares, tan cainitas, y me desanimé. Por eso ha quedado en una trilogía, donde he pretendido sugerir lo que eran aquellos tiempos y las conductas de quienes los vivieron.

P.-En esta trilogía resulta fundamental tu meditación sobre la identidad –siempre en crisis por la necesidad de buscar un origen- y el mestizaje –del que todos somos hijos de un modo u otro-, representado por la figura de Miguel Villacé Yólotl. Al narrar las aventuras del joven protagonista, ¿querías lanzar un mensaje de tolerancia a los lectores que se acercaran a las novelas?

R.-Hay quien se ha extrañado de que me haya atrevido a imaginar como personaje central a un mestizo. Pero, ¿qué sabe usted de mestizaje?, hay quien me ha preguntado. Como señalé al principio, mi abuela gallega no hablaba castellano, y vivir con ella era como estar en un espacio muy diferente de mío, que sin embargo me pertenecía... Claro que sé de mestizaje, y todos los españoles, antes de que surgiese el abominable taifismo que han generado las autonomías y, sobre todo, los nacionalismos, sabíamos algo de mestizaje, pues éramos de varios sitios a la vez.

La gracia de nuestra cultura literaria se ha hecho desde el mestizaje: *Calila e Dimna* viene del persa a través del árabe, y en el Quijote y Sancho Panza podemos encontrar sombras de Rama y Hanuman intentando salvar a Sita, su particular Dulcinea, del poder de los demonios... Con el personaje de Miguel Villacé Yólotl –“corazón” en náhuatl- quise hacer un homenaje a mi mestizaje particular y a todos los mestizajes, aparte de introducir un personaje problemático, que pertenece a dos culturas y tiene que conciliarlas dentro de sí.

P.-En estas páginas resulta fundamental la obsesión por la verosimilitud, lo que te hace subtitular la trilogía *Crónicas de las aventuras verdaderas de Miguel Villacé Yólotl, noveladas por José María Merino*. ¿Pretendías con este cervantino recurso aunar historiografía y ficción o, como dices en tu discurso de ingreso en la RAE con excelente paradoja, lograr una “ficción de verdad”? Es algo que yo siento perfectamente explicado en tu novela corta, incluida en *Cuatro nocturnos*, “El mar interior”, cuando retratas a un hombre nacido con un mar interior que termina por conjugar ese poderosísimo regalo con la realidad exterior.

R.- Mi homenaje a las crónicas de Indias llegó a ese punto – recordemos el título de *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*- e incluso cuando apareció el tercer tomo hice un epílogo en el que explico que la crónica de Villacé llegó a mis manos a través de un antecesor mío, de modo que el protagonista de aquellos libros sería un lejano familiar, un ascendiente...Un juego que, por ejemplo mi editor norteamericano no entendió, pues se declaró muy frustrado cuando se lo expliqué, y tal vez esa frustración hizo que en los Estados Unidos no apareciese traducida la tercera parte de la trilogía, como habían aparecido las otras dos.

Pero el juego de los apócrifos y ese guiño está en la naturaleza misma de la tradición literaria española: es suficiente leer el Quijote para comprenderlo, el “cervantino recurso” al que aludes. En cuanto a “El mar

interior”, todos, narradores y no narradores, llevamos dentro un mar, o una selva, o un jardín, o una sabana, o un lóbrego sótano, o un salón minimalista, o una diminuta aldea, o un Nueva York gigantesco, y el secreto de nuestra serenidad depende de que seamos capaces de convivir armónicamente con ello, aunque no conozcamos su exacta naturaleza.

P.-En el epílogo del que hablas arriba das a conocer las motivaciones de tu obra del siguiente modo: “(...) he sido desde hace años lector de *crónicas de Indias*, y novelar los relatos de Miguel Villacé era una forma de rendir tributo a un género que admiro particularmente por su *concisión, verosimilitud y capacidad expresiva*, y de añadir elementos literarios a una época de la historia española que, precisamente por la falta de suficiente *reelaboración imaginaria y mítica*, sigue sin ser asumida por nuestra cultura en toda su insoslayable complejidad”. ¿Reflejas como pienso -en los términos colocados en cursiva por mí de esta cita- las claves de tu ideal de literatura?

R.- Sin duda. Concisión, o sea, capacidad de condensación, de concentración tanto narrativa como dramática; verosimilitud, es decir, capacidad para hacer creíble lo que cuentas, aunque sea imposible a la luz de la razón; capacidad expresiva, es decir, la ordenación de palabras bien seleccionadas que hagan surgir las emociones y reflexiones que quieres suscitar, ahí están las claves de mi literatura preferida. En el caso de la trilogía de Miguel Villacé, pretendí además sugerir sin violencia cierto lenguaje de la época en que transcurren las aventuras, y comprendí lo inmenso de mi patrimonio literario, pues cuando *El oro de los sueños* se tradujo al danés, mi traductora - Iben Hasselbach -, de la que me hice amigo- que ha traducido a esa lengua no hace mucho *El Quijote*, me dijo que uno de sus problemas estaba en que en danés no había literatura en el siglo XVI, y no podía imaginarse en su lengua cómo podía ser el discurso léxico en aquella época.

P.-Ya hemos visto cómo, para describir tus novelas, se usan tres principales calificativos: “metaficciones”, “del mito” y “de la historia”. De hecho, entre tus “novelas de la historia”, junto con *Las crónicas mestizas* se incluye con todo derecho *Las visiones de Lucrecia* (1996), amargo retrato del dogmatismo imperante en la España contrarreformista de finales del siglo XVI. Creo que es a partir de este momento cuando tus textos se revelan más preocupados por no olvidar las ignominias del pasado, lo que se continuará en títulos como la *nouvelle* “El misterio Vallota” (1999) -crónica de la corrupción española reciente-, y en las novelas *El lugar sin culpa* (2007) y *La sima* (2009). ¿Estarías de acuerdo con esta apreciación?

R.- *Las visiones de Lucrecia* nació de un feliz encuentro con un libro de Juan Blázquez Miguel, en una librería de viejo, sobre los casos inquisitoriales en el llamado “Tribunal de Corte” de la Inquisición. En un apartado dedicado a “Visionarias, ilusas y enamoradas” me encontré con Lucrecia de León, y el apellido, ese topónimo tan cargado para mí de sugerencias, despertó mi interés en un personaje, una jovencita que, por culpa de sus sueños, acabó presa y torturada.

Tuve la borrosa idea de escribir algo sobre ella y, tras un largo período de visitas al Archivo Histórico Nacional consultando su proceso inquisitorial, decidí convertir la historia en una novela, porque, como digo en el epílogo: “...en sus visiones y en los desmesurados designios, ofuscaciones y manejos de sus contemporáneos, me ha parecido intuir una parábola que acaso seguiría proyectándose sobre nosotros mientras otro siglo acaba, como si nuestra historia viniese a ser una sucesión de sueños en pugna, en la que suelen prevalecer las pesadillas”.

Y en efecto, a partir de *Las visiones de Lucrecia*, a pesar de la contradicción de que haya sido una novela sobre un personaje del siglo XVI, he venido manteniendo en mis ficciones una relación más estrecha con la realidad contemporánea. En el cuento “Cuando el huésped despierta”. la corrupción progresiva de un hombre público se convierte en una verdadera putrefacción física de su cuerpo, y en la novela corta “El misterio Vallota”, que incluí en *Cuatro nocturnos*, utilicé un caso de financiación ilegal de un partido y actuaciones financieras delictivas para hablar de ese “doble” de un personaje público que pueden acabar creando los medios de comunicación.

Mi gusto por ciertos escenarios ajenos al mundo de la ciudad me hizo pensar en localizar algunas novelas en los que llamé “los espacios naturales”, en una alusión no solo al ámbito externo sino al de los comportamientos. La primera novela –corta- fue *El lugar sin culpa*, que tiene lugar en una isla, acaso Cabrera, y donde presento personajes de la vida cotidiana –una anciana con delirio senil, una hija díscola, una madre harta, un militar castigado por su actuación en las guerras balcánicas...-. En ella el sueño tiene importancia, pero apenas hay elementos fantásticos.

Me propuse tratar dramas vigentes en el mundo que me rodea, y la segunda fue *La sima*, que transcurre en una montaña, novela urdida al hilo de esa “memoria histórica” a la que se adscribe la búsqueda y exhumación de restos de fusilados en la Guerra Civil, mientras el Gobierno y la oposición viven un enfrentamiento sañudo. Hay una “vuelta de tuerca” metaliteraria, pero la novela trata de temas de hoy. En este caso no me salió una novela corta, y por eso no la titulé “Los espacios naturales”, aunque he comprendido que ese es el ciclo al que pertenece.

Y acabo de terminar la tercera, que se titula *El río del Edén*, que transcurre en ciertos escenarios del nacimiento del río Tago y cuya trama plantea una historia de amor, traición y arrepentimiento. Una historia sentimental, con personajes cercanos, sin elementos fantásticos. Creo que, ciertamente, con el tiempo he pasado a meterme cada vez más en la realidad, en una evolución que acaso tenga que ver con el ir cumpliendo más años...

P.- En relación a tu última novela publicada, me gustaría que profundizaras en la significación de la misma, desgraciadamente de enorme actualidad en España. Me refiero, obviamente, al hecho de que la sima de Montiecho, que da título al libro, funja como escenario de la exhumación de las víctimas republicanas arrojadas a su seno durante la Guerra Civil, convirtiéndose en símbolo del carácter cainita de nuestro pueblo y de las heridas que aún mantenemos abiertas.

R.-En el uso que hizo la oposición, a través de ciertos medios, del terrible y doloroso 11 de marzo del 2004, para intentar implicar en su preparación al gobierno, y en el modo como se enfrentaron y como se suelen enfrentar quienes ocupan el gobierno, sean quienes sean, y sus oponentes, nunca tratándose como adversarios sino siempre como enemigos, me pareció encontrar actitudes propias de otros enfrentamientos pasados; recordé a almagristas y pizarristas matándose, y esas guerras civiles del siglo XIX que nadie parece ya conocer, y la Guerra Civil como última “guerra carlista”, en la que no ganaron los liberales...Y como tenía muy cerca las exhumaciones de esos fusilados que se enterraban por el campo de cualquier manera, como animales -no hay que olvidar que en León hubo muchísimas de esas fosas comunes, demasiados muertos mal enterrados- decidí escribir una novela que tuviese ese enfrentamiento sectario español como argumento. Sin pretender señalarlo como un *fatum*, ojo, sino como una costumbre acuñada históricamente.

Y es curioso constatar que mi novela no le hizo demasiada gracia a nadie, y que incluso críticos que a veces nos reprochan a los escritores españoles contemporáneos cierta falta de relación con los sucesos de cada día me echaron en cara ceñirme tanto a datos de actualidad, “perecederos”...Yo no digo que el sectarismo esté en nuestros genes, pero me parece que, lamentablemente, lo practicamos con ahínco en demasiados órdenes de la vida.

P.- Te aseguro que, para muchos de tus lectores, resulta emocionante tu apuesta por el compromiso, la entrega y el final optimista que imprimes a tus textos “del presente”, en oposición al cinismo imperante en nuestros días. ¿Con esta actitud revelas un deseo de mejorar el mundo, aunque sea en la pequeña porción que llamamos “literatura” y que, afortunadamente, para muchos de nosotros resulta capital?

R.- De lo que sucede en el mundo no tienen la culpa ni los dioses ni los diablos, interesantes e inevitables productos de ese aparato simbólico que conforma nuestro pensamiento, sino nosotros mismos. La mayoría de la gente de este mundo es desdichada y la culpa es de sus semejantes. Ahora mismo estamos viviendo una crisis a la que no se le ve salida fácil, que proviene de graves irregularidades financieras, enormes irresponsabilidades impunes y pura avaricia, afán brutal de lucro, y que está trayendo infortunio a la parte hasta ahora privilegiada de la familia humana. Yo pienso, por otra parte, que el *homo sapiens* es un ser de aparición muy reciente, menos de doscientos mil años, y no estoy demasiado seguro de que sobreviva en el planeta otros doscientos mil... ¿Cómo no voy a desear que el mundo mejore y de hacer lo posible por ayudar a ello? Sin embargo, la literatura no es precisamente el instrumento con fuerza suficiente para esa transformación, sino la política, y en ese campo, a la vista de lo que hay, del férreo control de los recursos sustantivos y de la general mediocridad de nuestros líderes, no soy optimista...

La literatura, como señalé antes, nos permite descifrar mejor la realidad y saber cómo somos, y tal vez tiene la ventaja de que en ella puedes imaginar un final feliz, pero en un ámbito muy reducido, y lo que predomina, lamentablemente, es una infelicidad global. Ahora bien, yo

mando en lo que escribo, y ya hace un tiempo que he decidido salvar a mis personajes, darles una oportunidad. No sé muy bien por qué lo hago y a estas alturas no voy a psicoanalizarme.

P.-Hablemos ahora un poco de tu faceta como cuentista y microrrelatista, en la que eres especialmente reconocido. Comencemos así, señalando la indiscutible unidad de tus primeros cuentarios: los relatos integrados en *Cuentos del reino secreto* (1982) transcurren en el marco espacio-temporal del reino de León, mientras *El viajero perdido* (1990) refleja las peripecias de ciertos personajes definidos por su condición intelectual y *Cuentos del barrio del refugio* (1994) se ubica en el barrio madrileño homónimo. Siguiendo esta línea, ¿sería *Cuentos de los días raros* (2004) el gran homenaje a la tradición fantástica y el fruto de tu reconocido insomnio?

R.- Descubrí muy pronto que la alternancia cuento-novela me va muy bien: el mundo de la novela me resulta demasiado absorbente, e incluso después de haber terminado una me encuentro metido en ella mentalmente durante larga temporada. Desde mi primer libro de cuentos, me di cuenta de que el cambio de género es el mejor sistema para salir de aquella obsesión por el libro anterior. Ya dije antes que *Cuentos del reino secreto* fue un homenaje a mis parajes de infancia y adolescencia, y mi primera incursión en lo fantástico; en *El viajero perdido*, los cuentos suponen una transición de la referencia leonesa a la madrileña, y sigue predominando lo fantástico en casi todos los relatos; *Cuentos del barrio del Refugio* es resultado de mis paseos por esa zona de Madrid, la Corredera baja de San Pedro, las calles de san Bernardo, la Madera, del Tesoro, del Pez...y en el conjunto predomina lo fantástico, con algún cuento alucinatorio que se contamina de lo fantástico por la cercanía de los otros; en *Cuentos de los días raros* creo que hay un agrupamiento bastante ecléctico, tanto desde el punto de vista de las referencias espaciales como de la presencia de lo fantástico o de lo realista.

Efectivamente, cuando escribí aquellos cuentos era un insomne inveterado, y bastantes de las piezas del conjunto están imaginadas durante esos desvelos. Pero hace algún tiempo que he acudido a los ansiolíticos, porque la situación había llegado a ser insoportable, y ahora los pocos sueños que tengo están suscitados acaso por el Lexatin. Sin embargo, no he dejado de escribir cuentos ni he perdido la inclinación por lo fantástico, o por lo extraño, simplemente, de manera que acaso el insomnio no era tan alucinante como yo pensaba...

P.- Continuando con estos títulos, ¿concibes tus volúmenes de relatos como un compendio trabado o “colección de cuentos integrados”, a la manera de *Dubliners* de Joyce o *El llano en llamas* de Rulfo?

R.- Depende. Los *Cuentos del reino secreto* están unificados por el espacio, los territorios leoneses rurales o urbanos, pero en *El viajero perdido* hay cuentos que todavía recuerdan aquel libro y otros que surgen de mis experiencias madrileñas. En *Cuentos del barrio del Refugio* vuelvo a utilizar un único espacio físico como referencia integradora de todos ellos, pero *Cuentos de los días raros* agrupa cuentos procedentes de encargos,

colaboraciones, etc., aunque el espíritu de la extrañeza los afecte a todos. En *Las puertas de lo posible*, es también el espacio –un impreciso futuro que abarcaría los próximos 500 años- lo que unifica el conjunto.

En este momento tengo pendiente de publicar una colección de quince cuentos nacidos también de manera independiente y azarosa, pero entre ellos había uno, titulado *El meteorito*, que no acababa de encajar con los demás y que me dio la idea para un libro de cuentos y minicuentos unidos por el espacio –una urbanización en el monte cercana a una ciudad, que puede ser Madrid-. el tiempo –un verano-. y los personajes –un matrimonio y un antiguo amigo, primo del marido. De este conjunto, *El libro de las horas contadas*, he dicho que se trata de “un libro de cuentos que quiere ser novela, y una novela que quiere ser libro de cuentos”- Es decir, que a veces concibo el libro de cuentos como un “compendio trabado” y a veces no...

P.- En alguna ocasión has destacado que “la naturaleza del cuento reside en el movimiento, debe presentar una progresión dramática. Ese movimiento se plasma a través de la tensión y el conflicto que se crea entre los personajes”. Así, prosigues, “el cuento necesita más imaginación que la novela. Es necesario una economía de medios, no debe sobrar nada, en cambio en la novela se agradecen las bifurcaciones, los caminos laterales”. ¿Explicaría este hecho por qué eres adicto a este género de la intensidad y practicas mucho menos el ensayo y, casi nunca, el poema en prosa?

R.- Desde los años 80 no he vuelto a escribir poemas, ni en prosa ni en verso, porque mi intuición ya no me los propone. En cuanto al ensayo, lo he practicado por obligación, si se puede decir así, aunque obligación gustosa: conferencias que me han encargado -sobre el cuento, sobre lo fantástico, sobre el papel de la literatura en la enseñanza, sobre la naturaleza de la ficción...- o artículos de crítica literaria, etc. Me encuentro, no diré más cómodo, pero sí más natural, escribiendo narrativa, sea cuento, sea novela. Lo de la “mayor imaginación” que requiere el cuento habría que matizarlo, es demasiado tajante; no se trata de cantidad, porque toda la narrativa requiere imaginación -y yo añadiría que todo lo que hacemos en la vida, sin la imaginación no habríamos salido de las cavernas, aunque ahora algún gurú cultural ataque a la imaginación- sino de la forma de administrarla: en el cuento, esa imaginación debe ser más cuidadosa con las medidas de todo tipo: tiempo, espacio, conductas, trama...

P.-Tu ingenio, imaginación y amor por la imagen me hacen pensar que serías un gran cultor del aforismo y el “haikú”. ¿Has realizado alguna incursión en estos géneros tan escurridizos?

R.- Octavio Paz escribió un ensayo sobre el haikú en el que recogía alguno memorable: *Maravilloso:/ver entre las rendijas/ la Vía Láctea*. Admiro mucho el género, que a mi juicio está muy cerca del minicuento -y es también muy peligroso y resbaladizo, por lo fácil que resulta caer en lo banal- pero no me siento con disposición para escribirlo. Aunque del mismo modo que acabé encontrando el minicuento con los años, a lo mejor dentro de unos años, si vivo, encuentro el haikú. Por lo que toca al aforismo, tengo



para él la misma torpeza que para las matemáticas, y lo mismo me sucede con la greguería, y en estos casos no creo que mi incapacidad, digamos natural, se pueda resolver con la edad.

P.-Con el paso del tiempo, creo que cada vez te interesa más reflexionar sobre el quehacer literario. Así se aprecia en el conjunto de meditaciones críticas que reuniste en *Ficción continua* (2004) y así lo comprobamos en la poética de la ficción brevísima esbozada en “La glorieta miniatura”. ¿Me equivoco si pienso que tu cultivo del microrrelato ha supuesto un detonador especialmente potente de tu reflexión sobre la propia obra?

R.- Ya conté antes que acaban de eliminar la edición en papel de *Revista de Libros*, tras quince años y 181 magníficos números, un observatorio notable de los libros interesantes que se venían publicando en el mundo, de la antropología a la música, el cine, la sociología o la historia... pasando, naturalmente, por la literatura. Desde el primer número su director, Álvaro Delgado-Gal, me invitó a colaborar y lo hice en una sección titulada “La mirada del narrador”, que compartíamos Juan Pedro Aparicio, José María Guelbenzu y yo.

Cuando comencé a leer libros para reflejar en las páginas de la revista esa supuesta “mirada” que se me requería, no estaba seguro de que a un narrador hubiera que exigirle una teoría del oficio, pues pensaba que le bastaba con escribir sus ficciones lo mejor posible, al margen de especulaciones teóricas. Pero tras tantos años de lecturas encaminadas a una reflexión sobre ellas en las que la forma, la estructura, la trama, tuviesen un papel destacado, resulta que he aprendido mucho sobre mi propio oficio, y ahora pienso lo contrario de lo que pensaba entonces: que con el paso de los años y la reflexión sobre los aspectos prácticos, concretos, de nuestro trabajo, todos, incluidos los narradores, deberíamos acabar teniendo una teoría sobre ello, por modesta que fuese. De hecho, muchas de las colaboraciones que fui publicando en *Revista de Libros* durante los seis primeros años, compusieron la mayor parte de los textos de *Ficción continua*, sumando así mis aportes críticos a las del nutrido equipo de los ensayistas literarios.

En lo que toca al papel de los microrrelatos –minicuentos, nanocuentos- ciertamente he descubierto que en ellos he planteado supuestos narrativos de una forma que no había intentado tan claramente con la novela o con el cuento. La relatividad de lo humano, mi visión desconcertada del cosmos en ejemplos domésticos, ciertas especulaciones ecologistas. La práctica del minicuento no solo me ha ayudado a reflexionar mejor sobre la escritura, sino sobre otros aspectos fundamentales de lo humano.

P.-Así lo demuestras en los textos que integraste, en principio, en la antología preparada por Antonio Fernández Ferrer *La mano de la hormiga* (1990) y, posteriormente, en los reunidos bajo los títulos de *Días imaginarios* (2002) –un volumen especialmente experimental en su estructura y recurso a los elementos icónicos-, *Cuentos del libro de la noche*

y *La glorieta de los fugitivos* (2007). Pero, ¿qué proceso sigues hasta que tus microrrelatos ven la luz?

R.-Ya dije antes que, para mí, el microrrelato, o minicuento, como el cuento, surge de una súbita iluminación, al contrario que la novela, que surge a través de un proceso de búsqueda, de exploración. Tras aquellos minicuentos que me encargó Antonio Fernández Ferrer y que escribí consciente de lo que hacía –porque, como he contado, muchos de mis poemas son minicuentos “inconscientes”- me propusieron en una emisora, creo que era Onda Cero Radio, escribir un cuento cada martes –“Los martes, cuento”, se llamaba el programa- sobre un suceso del día...

Parece mentira, pero en todos los martes de los varios meses en que colaboré, apenas sucedía algo sugerente; sin embargo, a eso de la una de mediodía yo estaba en la emisora con un cuento que no llegaba a los dos minutos... Con bastantes de aquellos cuentos, reunidos con otras piezas de distinto jaez –ensayitos, homenajes a escritores y libros, etc...- compuse *Días imaginarios* a instancias de un magnífico escritor y amigo, entonces editor responsable de Seix Barral, Adolfo García Ortega –a quien, por cierto, le debo haber formado también *Ficción continua* y reeditado mi poesía reunida, *Cumpleaños lejos de casa*-.

A partir de entonces comprendí que el minicuento formaba parte de mi panoplia expresiva, y proyecté *Cuentos del libro de la noche* como una especie de relato de una noche, a través de muchas piezas, otra “crónica imaginaria”. De estos dos libros, muchos minicuentos, no todos, con otros que escribí para la ocasión y lo que resultó del congreso de Neuchâtel, preparé *La glorieta de los fugitivos*, erróneamente titulada “minificción completa”. En el último libro que he publicado, *El libro de las horas contadas*, incluyo seis capítulos en los que agrupo minicuentos por temas: “Metacósmica”, “Espaciosueñot tiempo”, “Anderseniana”, etc... A estas alturas ya me encuentro muy a gusto en el minicuento.

P.-¿Se te despierta especialmente el espíritu lúdico con estos textos, tan complejos como necesarios para airear las enrarecidas habitaciones de la literatura más comercial y, desgraciadamente, convencional?

R.- Pues naturalmente que se me despierta ese espíritu. El minicuento, que ante todo tiene que ser una pieza narrativa, moverse, es un delicioso juguete mental que te permite entrar en terrenos nuevos, experimentar en lo expresivo, plantear todo tipo de combinaciones dramáticas. Conozco gente, autores y críticos, que rechazan el minicuento casi visceralmente y no acabo de entenderlo. ¿Por qué no aceptar un nuevo soporte expresivo? Es como si los pintores se hubiesen opuesto al lienzo, o a la pintura acrílica... Claro que la aparente facilidad del minicuento permite la injerencia de mucho intruso, hay una enorme cantidad de minicuentos infames, pero también hay muchas novelas espantosas, muchos poemas deleznales... Pero cuando acierta, el minicuento tiene un fulgor literario excepcional.

P.-Por último, en “Reflexión sobre mi narrativa a la luz del Quijote” (1996) señalaste: "He decidido hacer una especie de relación de temas. Así,

mis temas serían: América, el apócrifo, la aventura, el doble, lo fantástico, la identidad, la infancia, la memoria, el mito, el sueño”. ¿Seguirías suscribiendo estas palabras o, a la luz de lo creado en los últimos años, incluirías algún otro motivo imprescindible como el de la redención?

R.- *Touché*. Resulta que ese tema aparece en *El lugar sin culpa*, y reaparece en *La sima*, y en la novela que tengo entre manos, ya prácticamente hecha y revisada, *El río del Edén*, es el tema central...Y es que la serie de “Los espacios naturales” tiene mucho que ver con el rescate propio, con la voluntad de aceptar la realidad de los propios errores para encararse a ella e intentar, por lo menos, asumirla serenamente. Con lo cual se demostraría, una vez más, que la literatura es ante todo un instrumento, un proceso de conocimiento, que a menudo es capaz de sorprender al propio autor...

P.-Mil gracias por tu tiempo, José María. He querido hacerte esta entrevista desde hace 25 años, cuando comencé a leerte con fervor siendo una joven estudiante de la Facultad de Filología de Sevilla, y hoy se ha cumplido con creces mi sueño gracias a tu generosidad y paciencia.

R.- Mil gracias a ti por el trabajo que te has tomado para preparar un cuestionario tan meticuloso, en el que creo que no falta nada de lo que me afecta literariamente. Me has facilitado, con esmero escrupuloso, no solo recapitular sobre el transcurso de mi trabajo literario, sino sobre su propia naturaleza. Y hasta me has mostrado aspectos de mi obra en los que no había reflexionado. Así da gusto.

Salamanca-Madrid, 14 de marzo de 2012.